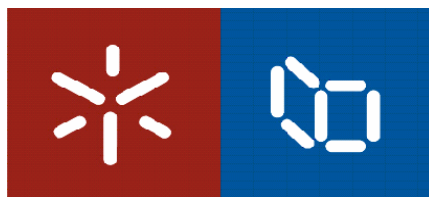


OLGA MARIA CARVALHO DUARTE

TEOLINDA GERSÃO: A ESCRITA DO SILÊNCIO



UNIVERSIDADE DO MINHO
INSTITUTO DE LETRAS

Departamento de Estudos Portugueses
Mestrado de Teoria da Literatura e Literatura Portuguesa

BRAGA, SETEMBRO DE 2005

OLGA MARIA CARVALHO DUARTE

TEOLINDA GERSÃO: A ESCRITA DO SILÊNCIO

A Orientadora

Prof.^a Doutora M.^a da Penha Campos Fernandes

**UNIVERSIDADE DO MINHO
BRAGA, SETEMBRO DE 2005**



**Dissertação de Tese de Mestrado
apresentada no Instituto de Letras, na
Universidade do Minho, para obtenção do
Título de Mestre em Teoria da Literatura e
Literatura Portuguesa.**

Contacto: olgamcduarte@hotmail.com

Agradecimentos:

À Professora M.^a da Penha Campos Fernandes, orientadora e amiga nas situações mais difíceis, à escritora Teolinda Gersão, pelo carinho e apoio oferecidos, ao Centro Cultural do Alto Minho, à Biblioteca Pública de Braga, à Biblioteca Geral e à Biblioteca do Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, pelos livros que prontamente nos disponibilizaram. E a todos os que, de uma forma ou de outra, colaboraram para que este trabalho se tornasse possível.

RESUMO

Este trabalho é uma homenagem a algumas mulheres portuguesas que se destacaram nos séculos XIX e XX pela conquista da igualdade entre os sexos. Alienadas do espaço público, as mulheres não tiveram a oportunidade de decidir e de intervir numa sociedade patriarcal.

Tomando como ponto de partida os romances *O silêncio* (1981) e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982), incidimos na complexidade da relação entre os pólos masculino e feminino, mediada por forças antagónicas como o amor e a morte, a opressão e a liberdade.

Rompendo o silêncio, “vozes e olhares no feminino” reivindicam através da escrita um espaço comum. A Literatura de autoria feminina é sinónimo desse rasgo de liberdade da mulher.

RESUMÉ

Ce travail est un hommage à certaines femmes écrivains portugaises qui ont été mises en relief dans les XIXe et XXe siècles par la conquête de l'égalité entre les sexes. Aliénées de l'espace publique, les femmes n'ont pas eu l'opportunité de décider et d'intervir dans une société patriarcale.

Ayant pour base les romans *O silêncio* (1981) et *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982), nous avons tenu compte de la complexité du rapport entre les pôles masculin et féminin, balancée par des forces antagoniques comme l'amour et la mort, l'oppression et la liberté.

En rompant le silence, “des voix et des regards au féminin” revendiquent à travers l'écriture un espace commun. La littérature d' autorie féminine est le synonyme de cet élan de liberté de la femme.

Introdução

«Sous prétexte de retenir des thèmes exclusivement féminins, ne risquait-on de se limiter et de ramener la femme à une physiologie, ce qui est encore un moyen de l'enfermer et de la limiter» (DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, 1981: 6)¹.

Tomando como objecto privilegiado de estudo os romances, *O silêncio* (1981) e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982) da escritora Teolinda Gersão, este trabalho incide na complexidade da polarização masculino/feminino, retratando forças opostas como o amor e a morte, a opressão e a liberdade, a resistência, a criatividade, a incomunicabilidade e a identidade.

De todos os livros da autora, estes dois romances são os que, indiscutivelmente, se debruçam mais sobre a questão do silêncio, do feminino e da complexidade das relações humanas, sobretudo, das relações entre sexos opostos, o que justifica a escolha destes para abordar estes temas. Se atentarmos no título dos mesmos e no pano de fundo de *Paisagem com mulher e Mar ao Fundo*, verificamos o jogo de forças que sempre se teceu entre os homens e as mulheres e o silêncio a que toda uma sociedade se viu subordinada.

O presente trabalho é constituído por dois temas principais: “A emergência do sujeito feminino na Literatura: a polémica da dicotomia escrita feminina/escrita masculina”; “A margem entre o real e o fictício em Teolinda Gersão: o espaço da criação literária feminina”.

¹ Para melhor situar os leitores relativamente às obras consultadas, utilizamos o seguinte critério para as notas que se encontram no corpo trabalho e em rodapé: nome do autor, data da 1ª edição (excepto nos casos em que não foi possível fazê-lo), título da obra ou do artigo, páginas relativas à edição consultada. As referências bibliográficas completas encontram-se no final do trabalho na Bibliografia.

O primeiro tema aborda os sub-temas: “A fascinação do feminino em Teolinda Gersão”; “A crítica feminista em Portugal”; “A perspectiva da liberdade e da independência pela escrita: uma questão de identidade”; “A polarização masculino/feminino”.

Este primeiro ponto foca, fundamentalmente, a sujeição da mulher num sistema marcadamente masculino; o feminismo; a emancipação da mulher através da escrita; a construção da identidade feminina; a dicotomia escrita feminina/escrita masculina.

O segundo tema aborda os sub-temas: “*O Silêncio*: o choque entre duas formas de estar e organizar o mundo e o jogo de palavras como fonte de atracção da protagonista do romance”; “*Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*: testemunho da época fascista (ditadura de Oliveira Salazar) ”; “A luta pelo espaço do feminino: a casa como lugar de reclusão/opressão ou protecção”.

Este segundo ponto procura revelar o interior dos romances, aprofundando as questões que se prendem com a narração, o conflito vivido entre as personagens, o espaço, o tempo, a pontuação, entre outras.

Ao ler os livros de Teolinda Gersão sente-se, inevitavelmente, um fascínio pela figura feminina. Aliás, quer em *O Silêncio*, quer em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, as protagonistas dos romances são figuras femininas, que se debatem com o domínio e poder masculino. E os romances giram, sobretudo, em torno desta relação de oposição entre o masculino e o feminino. Mas, a mulher, não é só vista como uma vítima, mas é também, sobretudo, em *O Silêncio*, objecto de contemplação erótica.

Ambas as obras têm como pano de fundo o silêncio – a que se sujeitou, ao longo de séculos, todo um povo, e, neste, sobretudo a mulher – e o período do pós-25 de Abril. Quer numa obra, quer noutra, a busca da identidade, individual ou colectiva, está presente nas acções e nas palavras.

Penetrando no espaço interno das personagens femininas pela introspecção, no sentido de adquirir um espaço de expressão e de liberdade, as escritoras mulheres denunciam uma época em que o substantivo “corpo” foi censurado, porque este era considerado objecto de repugnância. *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* retrata, em especial, um período histórico, que marcou a vida dos portugueses, deixando-lhes enormes lesões: a ditadura salazarista. Daí que, para escritoras como Teolinda Gersão, a afirmação do corpo possibilite uma construção da subjectividade, pelo que da sua escrita emana uma linguagem marcadamente sensual.

Os textos autobiográfico e introspectivo, modalidades presentes nestes romances, são dois dos tipos de escrita privilegiados pela mulher, “The attraction of women writers to personal forms of expression like letters, autobiographies, confessional poetry, diaries, and journals point up the effect of a life experienced as an art or an art experienced as a kind of life, as does women’s traditional interest in cosmetics, fashion, and interior decorating”². Tradicionalmente, as mulheres sempre estiveram mais ligadas ao interior, daí terem preferência por jornais, diários, autobiografias e por demais formas pessoais de expressão. No entanto, alguns homens também praticaram estes tipos de escrita, empreendendo o relato das suas experiências pessoais, alimentadas pelo desejo, pela ansiedade e até pela premonição. Béatrice Didier, em *L’écriture-femme*³, afirma que também os homens escreveram grandes autobiografias e que o sentido de qualquer acto biográfico reside na busca de uma identidade.

Estes pontos de confluência entre a escrita feminina e a masculina dificultam uma cisão radical entre ambas. Assim, em vez de falarmos de escrita feminina, não seria o caso de falarmos de “escrita da liberdade” ou de “escrita do silêncio” ou de encontrarmos outros modos mais satisfatórios de tratar esta questão literária?

A partir da nossa leitura das referidas ficções de Teolinda Gersão, é objectivo do presente trabalho problematizar a dicotomia reducionista escrita feminina/escrita masculina, defendida por uns, negada por outros, no sentido de melhor se compreender a emergência das mulheres na Literatura.

No entanto, para abordar esta dicotomia, é essencial que se definam as noções de “sexo” e “género”, que se confundem frequentemente, dando-nos a ilusão de que se fundem uma na outra, quando, na realidade, têm significações e usos diferentes.

A questão do feminismo também é fulcral neste trabalho, na medida em que este movimento, se assim o pudermos definir, criou um espaço para a palavra feminina, permitindo à mulher ter acesso à esfera pública.

Por fim, a casa, palco das principais transformações do papel da mulher na sociedade, funcionando como fronteira entre a esfera pública e a esfera privada, detém nos romances citados uma importância crucial. É um espaço privilegiado na narrativa de Teolinda Gersão, representando, simultaneamente, um lugar de opressão e de protecção.

² Elaine Showalter, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, 1985: 9.

³ Béatrice Didier, *op.cit.*, 1981: 9 e 229.

I – A emergência do sujeito feminino na Literatura: a polémica da dicotomia escrita feminina/escrita masculina

I.I - A fascinação do feminino em Teolinda Gersão⁴

A escrita ficcional de Teolinda Gersão aborda aspectos da sociedade contemporânea, tais como, a problemática das relações humanas, a dificuldade de comunicar, o amor, a morte, a opressão, a liberdade, a identidade, a resistência, a criatividade.⁵

Teolinda Gersão tem uma escrita particular “...uma escrita sobre a água”⁶. Ela dá ao leitor a possibilidade de participar das memórias das personagens, dos enredos que se criam e, sobretudo, em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*⁷, do contexto político-social. Todas as personagens deste romance, são ameaçadas constantemente pelo espectro da morte – Oliveira Salazar –, representado pela sigla **O.S.**⁸ Esta sigla pode, no entanto, ser entendida como um alerta de socorro. Bastaria acrescentarmos à

⁴ Teolinda Gersão nasceu em 1940, na cidade de Coimbra. Estudou Germanística e Anglistica nas Universidades de Coimbra, Tübingen e Berlim, foi Leitora de Português na Universidade Técnica de Berlim, docente na Faculdade de Letras de Lisboa e, mais tarde, professora catedrática da Universidade Nova de Lisboa, onde ensinou Literatura Alemã e Literatura Comparada até 1995. Permaneceu três anos na Alemanha e viveu dois anos em São Paulo, Brasil.

⁵ O romance e o conto são os dois géneros privilegiados da escritora. Da sua obra literária destacam-se os títulos *O Silêncio* (1981); *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* (1982); *História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado* (1982); *O Cavalo de Sol* (1989); *Casa da Cabeça de Cavalo* (1995); *A Árvore das Palavras* (1997); *Os Teclados* (1999); *Os Anjos* (2000); *Histórias de Ver e Andar* (2002) e *Mensageiro e Outras Histórias com Anjos* (2003).

A escritora tem sido distinguida com diversos prémios: Grande Prémio do Pen Club, 1981 e 1989 (*O Silêncio* e *O Cavalo de Sol*); Grande Prémio de Romance e Novela da APE – Associação Portuguesa de Escritores, 1996 (*A Casa da Cabeça de Cavalo*); Prémio da Crítica da Associação Internacional dos Críticos Literários, 1999, e Prémio Fernando Namora, 1999 (*Os Teclados*); Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco, da APE, 2002 (*Histórias de Ver e Andar*).

⁶ Teolinda Gersão, *O Silêncio*, 1981:76.

⁷ A referência a esta obra aparecerá, posteriormente, sob forma abreviada *Paisagem*.

⁸ A referência a Oliveira Salazar será feita, por vezes, através da sigla **O.S.**

sigla **O.S.** uma letra (**S**) para que ela se transformasse num apelo de libertação (**S.O.S.**). Era urgente que o povo português se libertasse do domínio de Oliveira Salazar e foi isso que Teolinda Gersão nos quis mostrar em *Paisagem* “Porque ele estava muito exposto: as cidades, os campos, as estradas, as pontes, pertenciam a O.S., nenhum lugar escapava à alçada da lei de O.S. (...) Procurando em algum lugar a saída, o ponto de fuga, para fora do espaço de O.S.”⁹.

Contudo, **O.S.** permanece uma incógnita, pois não sabemos até que ponto esta sigla não representa também o silêncio em que todos mergulhavam e do qual julgavam não poder libertar-se, pelo que pode ser enigmática nesse sentido.

Encontramos nas obras de Teolinda Gersão, assim como em várias obras de escritoras mulheres do século XX, a tendência para abordar temas comuns como, por exemplo, a colonização/descolonização, a opressão política, a condição da mulher, a busca de uma identidade numa sociedade patriarcal “É uma literatura da mulher expressando as suas sensações, o que o seu corpo diz e sente”¹⁰. A mulher busca abandonar os modelos masculinos para recuperar a sua identidade, enquanto sujeito feminino.

Segundo Teolinda, a Literatura não tem força para mudar o mundo, mas acredita que escrever talvez ajude a mudar alguma coisa “Em primeiro lugar, modifica seguramente aquele que escreve, tornando-o mais consciente de si próprio e daquilo que o rodeia. E depois é o leitor que é convidado (ou arrastado) a fazer o mesmo percurso, seguindo os mesmos passos”¹¹; “A literatura é sem dúvida o domínio privilegiado em que a linguagem se exerce, se precisa e se modifica”¹².

Em *O Silêncio*, para além da personagem principal e narradora autodiegética, Lídia, destacam-se outras personagens que com ela estabelecem uma relação de afinidade ou de oposição, destacando-se, pois, Afonso (companheiro), Lavínia (mãe), Alfredo (marido de Lavínia), Herberto (amante de Lavínia), Alcina (ex-mulher de Afonso), Ana (criada de Alcina), Jorge (único parente vivo de Lídia).

Em *Paisagem*, a protagonista do romance é também uma figura feminina, Hortense, cujo marido, Horácio, tendo sido despedido por não compactuar com as directrizes do regime salazarista, é alvo de perseguições políticas, caindo numa

⁹ Teolinda Gersão, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, 1982: 102 e 103.

¹⁰ Mónica Rector, *Mulher – objecto e sujeito da Literatura Portuguesa*, 1999.

¹¹ Eduardo Bettencourt Pinto, 2004 (cf. site na bibliografia).

¹² Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu*, 1969: 329.

depressão, que o leva à morte. Hortense e Horácio têm um filho, Pedro, que, depois de engravidar a namorada, vai viver com ela. Contudo, Pedro, antes de ver o seu filho nascer, parte para o Ultramar, onde perde a vida em plena guerra colonial. Hortense, após a morte de Horácio, reencontra o amor em Gil, um anti-fascista. Áurea, professora de Hortense, na sua infância, é a representante mais fidedigna de O.S., no plano da educação, pelo que veicula os seus ideais. Casimira, criada de Hortense, tal como Ana, em *O Silêncio*, vive enclausurada, silenciosa entre quatro paredes.

Os que viveram o 25 de Abril de 1974 podem encontrar no romance *Paisagem*, apesar de um estilo marcado pela opacidade e pela singularidade, retratos da vida real e podem até, de algum modo, reverem-se nessas histórias, considerando que “O conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade”¹³. Passemos, no entanto, ao tratamento heroicidade narrativa no feminino, em Teolinda. A função narrativa da protagonista de *Paisagem* não é diferente, dado que a heroína do romance, Hortense, visa dar voz ao povo, que durante o período ditatorial, se viu submisso aos desígnios de um ditador, Oliveira Salazar. A história ficcionada por Teolinda revela traços da história portuguesa, que se reflectem nas personagens que compõem o romance, pelo que alguns leitores poderão encontrar referências da vida real, no cenário descrito.

Em *Paisagem*, Teolinda Gersão recorre ao uso de expressões idênticas para descrever distintas mulheres do romance, como, por exemplo, as criadas, personagens secundárias, que passam por momentos semelhantes e vivem os mesmos sentimentos. São-nos descritas mulheres que se conhecem umas às outras, mas também mulheres que se desconhecem e, no entanto, se assemelham, nos movimentos do quotidiano “...no sétimo andar uma criada lava a janela com um pano verde enrolado em volta da vassoura, estende o braço a toda a largura do caixilho e alcança a custo a outra parte da vidraça, no décimo andar e no décimo primeiro e de súbito em quase todos os outros havia criadas lavando janelas com vassouras, não sabiam certamente umas das outras e só eram visíveis para quem tivesse, das traseiras do prédio fronteiro, uma visão simultânea de todos os andares”¹⁴.

¹³ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, 2002: 258.

¹⁴ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982:39.

Podemos, eventualmente, compreender que esta visão simultânea é o reflexo da forma como se construiu a sociedade portuguesa, fragilizando as mulheres, a quem coube apenas o espaço do lar. As tarefas desempenhadas pelas mulheres tornaram-se mecânicas “Destruídas por las actividades tradicionales – cocinar, atender a los niños, coser, tejer – que debían haberles proporcionado vida, como ellas se la proporcionan a los hombres, las mujeres de este harén subterráneo están enterradas en (y por) las definiciones patriarcales de su sexualidad”¹⁵. Já aos homens era destinado o espaço público, defendendo os interesses da nação e da família.

Vemos as mulheres que se confinam ao espaço doméstico, arrumando a casa, cuidando dos filhos, enquanto os seus maridos estão ausentes e que, não obstante, aspiram a uma libertação, lutando por ela com toda a força que encontram nelas próprias. Trata-se, fundamentalmente, de uma atitude colectiva de busca de identidade. Mas, inconscientemente, estas mulheres lutam e procuram afirmar-se, isoladas umas das outras. As personagens do romance debatem-se entre o particular e o universal, na construção da sua própria identidade.

Casimira, a criada de Hortense, tal como Ana (a criada de Alcina), conhecia todos os espaços da casa e ambas desejaram um outro espaço, um outro mundo que não o espaço fechado da casa onde servem. Assim, no mesmo plano, agem duas lutas pela liberdade, na voz das mulheres e do povo. São, contudo, duas lutas distintas, apesar de caminharem para o mesmo fim: quebrar o silêncio e alimentar a liberdade de expressão e de acção “Casimira era o pilar, o esteio, a alma da casa, dizia a mãe desde que adoecera. A sua figura silenciosa estava em toda a parte segurando tudo”¹⁶; relativamente a Ana, “O tempo em que pensava ir embora... – também esse um tempo de inquietação e ansiedade (...) depois passara mais tempo e acabara por oscilar menos entre partir e ficar, fora oscilando cada vez menos até se imobilizar entre os objectos, e o fim da possibilidade de escolher acabara por adormecer a angústia, e agora ela quase se orgulhava como se tivesse escolhido”¹⁷.

Com o 25 de Abril de 1974, a libertação do povo foi realizada mas, infelizmente, as mulheres tiveram que dar mais alguns passos para conseguirem a sua libertação ou aceitação como um igual e não como a diferença. É esta revolta contra o sistema

¹⁵ Sandra Gilber e Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, 1979: 107.

¹⁶ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 51.

¹⁷ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 26.

político vigente em Portugal que leva as mulheres a continuarem a lutar, em *Paisagem*, mas com mais força. Por vezes, no romance, vemo-las distantes do mundo, fugindo às imagens de morte e opressão que as atormentam, outras vezes, vemo-las lutar directamente contra a morte, aumentando a sua coragem, apesar de lutarem sozinhas, porque não há a união, que se irá sentir anos mais tarde. As mulheres têm conseguido mudar a sua condição e aceder aos mesmos direitos que os homens graças ao facto de se unirem e lutarem pela mesma causa. Os romances *O Silêncio* (1981) e *Paisagem* (1982) são uma espécie de testemunhos de várias personagens. A escrita de Teolinda é uma espécie de *puzzle* que se vai construindo e desconstruindo num jogo de espelhos. Uma personagem são o reflexo das outras, que a elas se assemelham.

A obra *Paisagem* dá ao leitor a possibilidade de visualizar as consequências da guerra colonial e de sentir o que representou a ditadura de Oliveira Salazar, nomeadamente, a dor e a revolta sentidas por tantos portugueses durante esse período. O leitor é convidado a desvendar os factos, os símbolos, as metáforas e as metonímias que percorrem a narrativa. A personagem funde-se na paisagem, o que intensifica a visualidade do texto. Há como que uma asfixia por parte das personagens, pois elas querem soltar a sua voz, mas as palavras parecem pouco consistentes para expressar a sua revolta. O silêncio também envolve as palavras, tornando-as vazias de força expressiva. Sente-se no romance essa urgência de libertação, arquitectada pela reflexão, que surge pelo avivar da memória.

M^a Nazaré Santos¹⁸ considera que os romances de Teolinda Gersão focam temas como: a “transcendência das palavras”, o “sentido instrumentalista” e, simultaneamente, “desinstrumentalista da literatura”, mas sobretudo, a “transmissibilidade da memória cultural através da ficção”.

No romance *O Silêncio* “ a literatura, como a colar-se introvertidamente ao protagonismo indómito do feminino, busca a construção de sentidos, do sentido do humano, através da busca deliberada da forma – de uma forma que melhor justifique um projecto existencial colectivo. Ao lançar mão de frequentes incidências alegóricas, este romance taceia os limites da voz e faz-se voz do silêncio. De um silêncio accidental e

¹⁸ M^a da Nazaré Gomes dos Santos, «A poética da ambivalência de A Casa da Cabeça de Cavalo: tão longe/tão perto do “Coração Selvagem” da escrita», in PETROV, Petar, org., *O romance português pós-25 de Abril – o grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)*, 2005: 220.

essencial, que a literatura ostensivamente invade e com o qual ironicamente dialoga, configurando-se”¹⁹.

Em *O Silêncio*, somos surpreendidos pela sensualidade que banha o texto, o fascínio pelo corpo feminino que é exercido sobre as personagens. Talvez porque se sinta uma urgência em realçar a presença feminina, nomeadamente os seus traços físicos. Já que Lúdia não consegue despertar em Afonso a sensibilidade e o espírito de aventura, de mudança, há a necessidade de provocar nele algum fascínio pela figura feminina “Lúdia caminhando à sua frente, como agora, vestindo apenas uma blusa transparente sobre o biquini branco, ele podia ver quase todo o seu corpo queimado pelo sol, o seu corpo elástico, denso”²⁰. Lúdia insinua-se perante Afonso, provocando o companheiro no sentido da criação de um diálogo que expresse o que ela, como mulher, sente, na procura de uma proximidade do corpo e, sobretudo, da alma, pois “O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Se nos não damos conta disso, é porque o erotismo busca incessantemente fora dele um objecto de desejo. Esse objecto, contudo, corresponde à interioridade do desejo”²¹.

O romance do século XX pode ser, frequentemente, considerado a escrita da aventura como no tradicional “romance de aventura”, mas também como uma aventura da escrita. Segundo M^a da Penha Fernandes, esta aventura pode reflectir a “inusitada alegria de comunicar com um outro, que de algum modo o compreende, através de uma mensagem estruturada, de modo a fazer ouvir a voz silente, mas viva, do significante. Mesmo que esta comunicação romanesca possa ter como tema dominante a incomunicabilidade do ser, a incomunicabilidade da literatura, a incomunicabilidade ou impossibilidade do romance, a incomunicabilidade do discurso literário ou de qualquer discurso”²². Esta situação paradoxal imprime à metáfora do *labirinto* uma grande

¹⁹ Maria da Penha Campos Fernandes, «A Literatura e o silêncio: da alegoria e da ironia como figuras epistemológicas», «A Literatura e o silêncio: da alegoria e da ironia como figuras epistemológicas», comunicação apresentada no XX^o. *Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa: "No Limite dos Sentidos"* (a ser publicada).

²⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 40.

²¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, 1968: 25.

²² M^a da Penha Campos Fernandes, *Mimese Irónica e Metaficção - para uma poética pragmática do romance (contemporâneo)*, 1995: 337.

importância na estruturação do romance do século XX, podendo ser associada à do *espelho*, aqui entendido como factor de labirinticidade²³.

Digamos que quem escreve, por vezes, sente a urgência de comunicar, de passar uma mensagem para o exterior. Contudo, a mensagem que o escritor pretende transmitir ao leitor poderá ser alvo de variadas interpretações por parte deste: “As expressões polissémicas, em que se baseiam muitos jogos enigmáticos e grande parte da poesia, são expressões que consentem ao destinatário individualizar mais sentidos, ao emissor emitir mais percursos de leitura, a um e a outro escolher sentidos em recíproca contradição. Os contextos expressamente ambíguos são aqueles em que o emissor sabe que o destinatário terá de individualizar mais sentidos e o destinatário sabe que os muitos sentidos tinham sido previstos pelo emissor”²⁴. Neste sentido, o romance pode ser entendido como uma aventura da escrita, enquanto teclado tocado por várias mãos, como em *Paisagem* e em *O Silêncio*. Teolinda reconhece que entre a Literatura e a música existem laços muito estreitos, pois considera que «como na música, um livro é escrito numa determinada “tonalidade” e não noutra, e daí depende tudo o resto»²⁵. Em *Os Teclados*, Teolinda confronta a Literatura e a música, dado que «ambas são, num nível profundo “arquitecturas”»²⁶.

A música exerce, sem dúvida, uma grande influência na sua escrita. Aliás, a própria Teolinda reconhece que “Se não soubesse música de certeza que não teria escrito *Os Teclados*. Mas a influência da música não se esgota n’ *Os Teclados*, é toda a construção dos romances, por exemplo, que funciona para mim em termos “musicais”, não a nível do som, mas da arquitectura. A música, como o romance, é uma arquitectura: há planos, vozes, temas que surgem, reaparecem mais tarde, em variações”²⁷. Se em *Paisagem*, as personagens se debatem entre a opressão e a liberdade, em *O Silêncio*, as personagens debatem-se entre o silêncio e a comunicação.

O romance vive de várias vozes que se cruzam, ora se identificando, ora se confrontando umas com as outras “Neste caso, o trabalho de descodificação torna-se actividade interpretativa que envolve em elevado grau a responsabilidade do

²³ *Id.*, *op.cit.*: 490-491.

²⁴ Umberto Eco, *Segno*, 1973: 168 e 169.

²⁵ Eduardo Bettencourt Pinto “Dez Perguntas a T.G.”, 2004 (www3.telus.net/eduardo-bpinto/teolindagersao_entrevista.htm).

²⁶ Eduardo Bettencourt Pinto, *id..ibid*, 2004.

²⁷ Eduardo Bettencourt Pinto, *id..ibid*, 2004.

destinatário, tornando-o às vezes co-emissor, pois que pode decidir descodificar a mensagem com base em códigos que não estavam presentes no emissor quando emitia a mensagem”²⁸. O desejo de comunicação é sempre um objectivo comum de todo e qualquer escritor, porque haverá sempre um leitor que se identificará com aquilo que lê e que um “outro” escreveu.

A narrativa de Teolinda Gersão é uma espécie de labirinto em que se perdem e se encontram os reflexos especulares entre os quais circulam e se configuram as personagens, o leitor e a própria autora “E ela própria era confusa e dispersa, caminhando assim por entre vultos, como se tudo fosse ao mesmo tempo irreal e possível, e ela esperasse um qualquer milagre sem nome, porque nenhuma coisa tinha agora nome, era tudo um magma, um mar, um labirinto branco, silencioso, onde o desejo se perdia, sem objecto, e se enovelava outra vez sobre si próprio - uma rede em que ela estava prisioneira, e onde, a pouco e pouco, o ar faltava, como se ela andasse num labirinto de espelhos cegos, desesperadamente à procura de uma imagem, de um norte, um marco fixo, a partir do qual ordenar o espaço, à procura da luz, da saída para o mundo limitado e real do dia iluminado”²⁹.

Ao longo dos seus romances, as personagens partem rumo a uma saída da clausura em que estão, mas surgem várias possibilidades para encontrá-la. Por vezes, as personagens percorrem um labirinto e sentem-se perdidas, o que é complexificado com o recurso à memória, “...um labirinto escuro, viu olhando a tela, um espaço interrompido, cortado, cruzado com intersecções de outros espaços, crescia em profundidade e não terminava em nenhum lugar, um espaço bloqueado (...) Gil fora preso no dia seguinte e a relação com todas as coisas perturbou-se (...) o pavor de perder a identidade, de não serem nunca mais eles mesmos, de se transformarem em objectos, manipulados, perdidos”³⁰. Quando isso acontece, elas procuram uma outra saída, até encontrarem o seu lugar no mundo, a saída que tanto mostram ansiar “Procurando em algum lugar a saída, o ponto de fuga, para fora do espaço de O.S.”³¹. Esta sigla que, apesar de poder ser conectada com o regime político implantado por Oliveira Salazar, remete para o excedente incognoscível do poder opressor.

²⁸ Umberto Eco, *op.cit.*, 1973: 172.

²⁹ Teolinda Gersão, *Paisagem*, 1982:42.

³⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 99.

³¹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 103.

O elemento que espelha melhor a ideia de labirinto na sua narrativa é a casa, pois ela é composta por vários compartimentos onde as personagens femininas foram construindo, ao longo de vários anos, a sua vida “...vaguear pela casa”³². Mas, face à angústia e revolta que sentem por ver o que acontece fora dos limites domésticos (os seus familiares forçados a partir, rumo ao incerto), elas precisam fazer ouvir a sua voz, gritando contra a opressão e a morte. A casa, neste sentido, aniquila-as. Daí que a casa e o corpo estejam sempre em confronto, uma representando a morte, a outra representando a pulsão da vida “...as cidades labirínticas, maníacas, pulverizadas, mecânicas, opressivas, feitas de engrenagens, rodas, manivelas, sem ar nem luz nem espaço, lugares de passagem e não de encontro”³³; “A luta dela com a casa, as coisas vivas, que ela trouxera consigo e no começo andavam livres, soltas (...) aos poucos, foram sendo arrumadas, soterradas pela casa, que as não aceitara nunca, porque destruíam a sua ordem antiga”³⁴.

Como refere M^a Nazaré Gomes dos Santos³⁵, os romances de Teolinda Gersão, tal como várias narrativas de outras escritoras portuguesas, questionam “o imaginário cultural patriarcal a partir de um ponto de vista feminino”. Trata-se fundamentalmente de uma tentativa de “valorização/recuperação de vozes que se situam à margem do poder”. A mulher limitou-se à sua condição de ser passivo, o que permitiu ao homem pensar e agir em nome dela “Situado en el margen, lo femenino se designa como una desviación, un “otro” caótico”³⁶. Daí que o papel das feministas tenha sido muito relevante enquanto base de todo um questionamento do papel da mulher e da cultura patriarcal.

³² Teolinda Gersão, *op. cit.*, 1981: 11.

³³ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 105.

³⁴ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 60.

³⁵ M^a da Nazaré Santos, «A poética da ambivalência de A Casa da Cabeça de Cavalo: tão longe/tão perto do “Coração Selvagem” da escrita», in PETROV, Petar, org., *O romance português pós-25 de Abril – o grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)*, 2005: 210 e 218.

³⁶ Katy Deepwell, *New feminist art criticism. Critical strategies*. Trad. Maria Condor, *Nueva crítica feminista de arte. Estratégias críticas*, 1995: 292

I.II – A crítica feminista em Portugal

“Uma verdadeira feminista não
pode pensar em masculinizar-se,
porque orgulha-se de ser mulher”

(GUIMARÃES, *apud* SILVA, Regina, Discurso de Abertura do II Congresso Feminista Português, in *Boletim da Comissão da Condição Feminina*, Abril-Junho, 1978:7).

O feminismo é uma noção muito geral e demasiado complexa para que se possa avaliar o seu conteúdo, os seus objectivos, as suas argumentações, a sua importância histórica, antes de se colocar a questão do próprio termo. O termo “feminismo” surgiu no século XIX e foi atribuído ao pensamento utópico de Fourier. Em 1872 o filho de Alexandre Dumas utilizou o termo para qualificar uma paragem no desenvolvimento e um defeito de virilidade nos sujeitos masculinos. Assim, na linguagem médica, o vocábulo foi usado, ao longo de vários decénios, para caracterizar homens com aparência feminina, enquanto, na linguagem política foi usado, sobretudo, para caracterizar as mulheres que, reivindicando a igualdade para com os homens, pareciam querer assemelhar-se a eles. Contudo, independentemente dos diferentes usos do termo, este designa o outro sexo, homem ou mulher, como sendo susceptível de abolir a diferença sexual, isto é, o “feminismo” é a causa limite, onde a diferença sexual está ameaçada, o que é visto, porém, segundo um ponto de vista masculino, como a defender a sua integridade.

Digamos que o feminismo é um desafio ao pensamento centrado no masculino, que propõe ser a subjectividade feminina derivada da fisiologia e dos instintos físicos, que se revelam ao nível do inconsciente e na experiência sexual. Isto porque as mulheres, que foram sempre tidas como “objectos sexuais” para os homens, vêm-se na necessidade de expressar a sua sexualidade em si e para si próprias. Contudo, a feminilidade não se pode afirmar pela oposição aos homens mas, sobretudo, entre as próprias mulheres. Assim, Kristeva pensa que “Se as mulheres têm um papel a

desempenhar...este é o de assumir uma função negativa: rejeitar tudo o que seja finito, definido, estruturado, carregado de significado, no actual estado da sociedade. Tal atitude coloca as mulheres do lado da explosão dos códigos sociais: com os movimentos revolucionários”; “Uma prática feminista só pode estar...em conflito com o que já existe para que possamos dizer “não é isto” e “ainda não é isto”³⁷. Julia Kristeva considera que as mulheres devem continuar a desafiar os discursos/língua dominantes, como uma forma de resistência aos mesmos. Ann Rosalind acrescenta a esse respeito no artigo «Escrever o Corpo» que Julia Kristeva “...vê um certo potencial libertário na posição marginal, que (admiravelmente) tem poucas hipóteses de vir a produzir um sujeito/falante ou uma língua fixos ou autoritários”³⁸.

A mulher é diferente do homem, sobretudo ao nível do inconsciente, e é a esse nível que ela conseguirá afirmar-se perante um mundo centrado no masculino “Le féminisme a crée un espace de parole féminine (...) Mais l’usage de la parole publique signifie autre chose. Il est le symbole du pouvoir et forme d’accès à la sphère publique dont les femmes étaient exclues, à cause, disait-on, de leur voix faible, enrouée, aiguë et de leur incontinence verbale”³⁹.

A escritora Hélène Cixous, em “Entretien avec Françoise Van Rossum-Guyon”, afirma: “Eu encontro-me lá onde ele o inconsciente feminino fala”. Em primeiro lugar, para que as mulheres possam fazer ouvir a sua voz, revelar-se e descobrir-se, é imprescindível que elas afirmem a sua sexualidade.

Ao longo dos anos, as mulheres foram-se afirmando como tal, reivindicando os mesmos direitos que os homens e destacando-se, pela positiva, pelos aspectos estritamente de natureza feminina. Assim, as mulheres visaram uma série de objectivos como, por exemplo:

- A possibilidade de trabalhar ou não na vida pública e, por vezes, a possibilidade de trabalhar mesmo à margem da lei;
- A liberdade para uma série de práticas sexuais;
- O direito à escolha da maternidade ou de não ter filhos;

³⁷ Julia Kristeva, *apud* Ann Rosalind, «Escrever o Corpo: Para uma compreensão de L’Écriture féminine» («Writing the Body: Toward un Understanding of L’Écriture féminine»), in Ana Gabriela Macedo (org.), *Género, Identidade e Desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, 2002:79.

³⁸ Julia Kristeva, *apud* Ann Rosalind, *op.cit.* 2002: 78.

³⁹ Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l’histoire*, 1998: 265 e 266.

- A afirmação dos valores femininos historicamente condicionados;
A exploração de novos objectivos.

O existencialismo de Simone de Beauvoir influenciou bastante o feminismo português dos anos 70 e 80, pelo que podemos encontrar em publicações feministas daquela época um espaço considerável relativo às ideias da escritora francesa.

Numa fase inicial, as mulheres lutaram pela igualdade mas, numa fase posterior, lutaram pela diferença, no sentido de construírem ou reconstruírem a identidade feminina, contribuindo para a sua auto-estima e autoconfiança “Et nier que femmes et hommes sont différents au nom d’une hypothétique égalité sociale correspond à un leurre, un parti pris de scission – impossible – entre vie privée et identité sociale. En passant le bord du lit ou le seuil de la maison, nous deviendrions mystérieusement unisexes ou asexes”⁴⁰.

A escola tem sido um dos principais contributos para a tomada de consciência da mulher sobre a sua condição e para a sua emancipação, dado poder assim competir no mercado de emprego. A escola é, sem dúvida, uma ponte de passagem do privado para o público “La resistencia a aceptar a las mujeres como professoras es testimonio del potencial liberador que tiene una pedagogía feminista en la educación artística, ya que el proceso feminista hace es oponerse al tabú relativo a las mujeres que se unen para alcanzar sus objetivos”⁴¹.

O movimento feminista surgiu, em Portugal, no século XX e foi, de certa forma, um movimento moderado, nem demasiado subversivo, nem demasiado violento. Contudo, esteve sempre atento à realização das mulheres, sob forma de reivindicação, no plano da política e da educação. Deste modo, as mulheres lutaram para ver os seus direitos, qualidades e acções defendidos e valorizados, apesar de só terem visto um estatuto de igualdade no plano teórico. A esse espírito de apologia das mulheres, dos seus direitos e qualidades deu-se o nome de “feminismo”.

Durante a primeira metade do século XVIII, mulheres de classes privilegiadas viviam enclausuradas e segregadas de todo o convívio e divertimentos sociais. Mas, pouco a pouco, o espaço doméstico abriu-se à sociabilidade, pelo que as mulheres

⁴⁰ Luce Irigaray, *Le temps et la différence: pour une révolution pacifique*, 1989: 8.

⁴¹ Katy Deepwell, *New feminist art criticism. Critical strategies*. Trad. Maria Condor, *Nueva crítica feminista de arte. Estratégias críticas*, 1995: 111.

estavam já prontas para conviver com o outro sexo “La sphère privée n’est donc pas lieu d’aliénation que l’on a voulu décrire. Elle est le siège de lentes mutations favorables à l’émancipation féminine. Elle n’est pas non plus un lieu clos (...) les sphères publique et privée ne sont donc étanches. Elles sont liées par des relations sans cesse réaménagées entre travail, interventions étatiques, pratiques familiales et aspirations individuelles qui façonnent le sort des femmes”⁴². E uma das maiores mudanças foi ao nível da educação.

Note-se que as transformações ocorridas se deveram, sobretudo, a várias obras de sentido apologético e a algumas tentativas de sociabilização das mulheres na primeira metade do século XVIII.

A conquista de uma nova sociabilidade, que pretendia criar um novo relacionamento entre homens e mulheres, foi uma enorme contribuição feminina. Esta conquista modificou os espaços feminino e masculino, a imagem da sociedade e os papéis sociais de ambos.

As mulheres começaram a representar-se a si próprias como seres sociáveis e impuseram aos homens a remodelação das suas representações sobre a mulher, sobre si próprios e sobre o relacionamento dos sexos, contestando, assim, os papéis que a mulher atribuía a si própria e ao homem. Mas as mulheres sentiam que as suas reacções não estavam em conformidade com os valores que ainda existiam. Daí que elas tenham querido alterar a sua condição, modificando a mentalidade que as confrontava. E é esta revolução mental que surge no século XX, provocando uma alteração de valores em relação à mulher. Deste modo, assistimos a reacções de rebeldia, de expansividade, de curiosidade e de desenvoltura.

Nas últimas décadas do século XIX, vemos algumas vozes a exprimirem-se e que antes estavam silenciadas. Estas vozes reivindicavam a afirmação da mulher, a sua valorização pessoal e participação social. Estas vozes não são exclusivas de mulheres, mas também de alguns homens ou de pequenos grupos. Assim, ter-se-á criado a revista *A voz feminina*, em 1868, que pertencia a um grupo declaradamente feminino. No final do século, outras mulheres quiseram fazer ouvir a sua voz, individualmente, insurgindo-

⁴² Anne-Marie Sohn, «L’émancipation féminine entre les sphères privée et publique», in *La place des Femmes: les enjeux de l’identité et de l’égalité au regard des sciences sociales*, 1995: 180.

se contra a situação de inferioridade ao nível legal, social e cultural, à qual foram sujeitas.

A mais importante organização que defendeu o estatuto da mulher foi *A Liga Republicana das Mulheres Portuguesas*, em 1909, sem esquecer, como é evidente, o “Grupo Português de Estudos Feministas”, liderado por Ana Castro Osório, que tinha em vista a divulgação dos ideais feministas, e que àquela precedeu. O objectivo desta liga era o de, sobretudo, conceder autonomia à mulher, o que não se verificou, pois ela continuou a não ter direito de voto. É, então, que em 1911 Ana Castro Osório decide destacar ou valorizar a mulher através da educação e da instrução. Em 1914, é criado o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, tendo sido um grande impulsionador da emancipação da mulher, em Portugal. Assim, este conselho tendeu a defender e valorizar a mulher, desencadeando uma série de acções: doutrinárias, reivindicativas, culturais, educativas, e outras mais.

Em Portugal, temos exemplos de algumas mulheres feministas, que, ao longo do século, criaram associações, divulgaram publicações, fizeram conferências pela defesa do estatuto da mulher. Acérrimas defensoras do feminismo foram: **Emília de Sousa Costa**, escritora, pedagoga e defensora de um feminismo moderado e realista tentando denunciar o “falso feminismo”, que consistia na imitação do homem pela mulher, vítima do domínio daquele; **Ana de Castro Osório**, escritora, jornalista e defensora do movimento feminista e uma das maiores impulsionadoras dos movimentos das mulheres, fundadora e directora da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, da Associação de Propaganda Feminista e da Cruzada das Mulheres Portuguesas; **Adelaide Cabete**, médica, Presidente do Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas e uma das mais importantes figuras da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas⁴³; **Alice Pestana** (pseudónimo **Caiel**), pedagoga, defendeu também o direito das mulheres à educação e foi uma percursora activa do feminismo em Portugal; **Elina Guimarães**, jurista, escritora e feminista convicta, lutou pela defesa dos direitos humanos, prestou uma enorme colaboração à Comissão da Condição Feminina e escreveu a pedido da mesma um estudo com três traduções intituladas “Mulheres Portuguesas: ontem e hoje”; “Femmes Portugaises: hier et aujourd’hui” e “Portuguese women: past and present”,

⁴³ No Iº Congresso Feminista e de Educação (1925) terá proferido que “O feminismo é mais alguma coisa de grande e sublime, é a dignificação da mulher, é a consequência de uma evolução e por isso mesmo precisamos de vencer alguns prejuízos que entolham o nosso caminho”.

podendo, desta forma, fazer ouvir a sua voz e divulgar a história das mulheres em Portugal e também noutros países.

Poderíamos referir muitos outros casos de feministas que contribuíram, em larga escala, para a emancipação da mulher, tais como, **Carolina Beatriz Ângelo**, médica, que foi a primeira mulher a votar em Portugal; **Carolina Michaëlis de Vasconcelos**, a primeira professora catedrática portuguesa e **Maria Amália Vaz de Carvalho**, tendo sempre reivindicado a educação e a valorização cultural das mulheres.

É neste sentido que surge a independência pela escrita. Em pleno século XX vemos mulheres portuguesas escritoras pertencentes à sociedade civil e literária surgirem em plano de igualdade para com os homens. Algumas escritoras portuguesas marcaram a Literatura de autoria feminina: Florbela Espanca, Agustina Bessa Luís, as Três Marias (Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa) e Helena Marques, entre outras. Nos nossos dias, Teolinda Gersão, que também foi professora universitária, maravilha-nos em cada romance novo que escreve.

Na viragem do século há como que um silenciamento das vozes femininas na literatura de ficção, dado que, ao longo dos movimentos *Orpheu* (1915) e *Presença* (1927-1940), a ficção feminina é quase inexistente. Contudo, nomes como o de Florbela Espanca (1894-1930) e o de Irene Lisboa (1892-1958) são marcas da Literatura feminina produzida no período que antecedeu a *Presença* até ao *Neo-realismo* (1940). A escritora Florbela Espanca, à semelhança da personagem Lavínia, de *O Silêncio*, entrega-se ao suicídio, talvez consequência da vida solitária e alheia ao mundo que tinha. Mas, independentemente do motivo que a levou à morte, o seu legado cultural/literário ficou gravado na memória dos Portugueses para sempre. Florbela Espanca, tal como Teolinda Gersão, também afirmou a sua identidade, revoltando-se contra todas as formas de opressão e valorizando o feminino.

I.III – A perspectiva da liberdade e da independência pela escrita: uma questão de identidade

«L'écrivain original, tant qu'il n'est pas mort, est toujours scandaleux ; la nouveauté inquiète et indispose ; la femme est encore étonnée et flatée d'être admise dans le monde de la pensée, de l'art, qui est un monde masculin (...) elle introduit dans la littérature tout juste cette note personnelle qu'on attend d'elle : elle rappelle qu'elle est femme par quelques grâces, minauderies et préciosités bien choisies ; ainsi excellera-t-elle à rédiger des « best-sellers » ; mais il ne faut pas compter sur elle pour s'aventurer sur des chemins inédits» (BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, tome II, 1949 : 471).

A mulher não pode ser definida apenas por um destino biológico ou psicológico, porque é através da história que ela se faz. Assim sendo, as feministas pensaram inventar uma “escrita feminina”, sob o pretexto de escreverem com o seu corpo, com o seu sexo “...women writers have frequently responded to sociocultural constraints by creating symbolic narratives that express their common feelings of constriction, exclusion, dispossession”⁴⁴. Também Adrienne Rich, no seu artigo «Notas para uma política de localização»⁴⁵, afirmou que escrever o seu corpo a fazia mergulhar numa experiência vivida, numa particularidade.

Contudo, segundo Showalter, esta questão é comum ao homem e à mulher, pois a conquista da igualdade entre os sexos diz respeito aos sexos masculino e feminino “Soutenir la neutralité de la dimension sexuée des mots avec l'argument: terme *générique* pour le masculin, terme *marqué* pour le féminin, c'est avouer involontairement l'inégalité des chances des deux genres. Mais l'impact de la langue est si fort qu'un certain nombre de femmes souhaitent s'assimiler au générique masculin et non valoriser le féminin comme générique. Je pense qu'elles oublient de se poser la question de leur statut de sujet sexué au niveau réel et imaginaire, et celle de l'économie de la langue qu'elles parlent”⁴⁶.

⁴⁴ Elaine Showalter, *op. cit.*, 1985: 35.

⁴⁵ Adrienne Rich «Notes toward a Politics of Location». Trad. M^a José da Silva Gomes, in Ana Gabriela Macedo (org.) *Género, Identidade e Desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, 2002:19.

⁴⁶ Luce Irigaray, *op.cit.*, 1989: 72.

Simone de Beauvoir ressalta que a origem das línguas nunca é uma criação de um indivíduo, mas algo de colectivo, daí ter dificuldade em acreditar que as mulheres possam imaginar, no interior de uma linguagem universal, um código que lhes seja único. Considera, isso sim, que a mulher pode trazer valores novos, especificamente femininos “Il s’agit non seulement de la spécificité de la femme, mais de faire intervenir «la dimension féminine et domestique des choses dans les affaires publiques». On parlerait plutôt maintenant de l’ introduction de la sensibilité spécifique du regard féminin”⁴⁷.

Do ponto de vista teórico, a literatura de autoria feminina procura criar um espaço dentro do universo da Literatura mundial mais ampla, em que a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um ponto de vista e de um sujeito de representação próprios, que constituem um olhar da diferença. O discurso feminino assume-se como um discurso da diferença. Contudo, Carolyn G. Heilbrun entende que não há propriamente um ponto de vista feminino ou masculino expresso nos textos “There is no male or female viewpoint; there is only the human viewpoint”⁴⁸.

De geração em geração, foram-se acentuando os traços diferenciais entre homens e mulheres. A construção da identidade feminina passa, indiscutivelmente, pelo recálculo do universo masculino, pela diferenciação sexual. No nosso século assistimos à problematização em profundidade do modelo da superioridade viril. O papel feminino tem vindo a mudar gradualmente «L’écriture a d’ailleurs été ressentie par Georges Sand elle-même: comme un moyen de s’affranchir de la tutelle conjugale, de l’oppression de la société bien pensante. L’écriture lui apportait à la fois une identité et indépendance économique, ce qui est forcément lié »⁴⁹.

A nova identidade é uma identidade “em expansão”. A questão de saber se a pertença a um género⁵⁰ seria o efeito de um destino biológico ou de um simples

⁴⁷ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, 1996 : 292.

⁴⁸ Elaine Showalter, *op. cit.*: 22.

⁴⁹ Béatrice Didier, *op. cit.*: 133.

⁵⁰ A sociedade sempre viu as mulheres como um grupo discriminado, o que levou à introdução de um critério de diferenciação social - o conceito “género” - , considerando-se historicamente, o “género” feminino subordinado ao masculino. O actual conceito de “género” terá surgido nos anos 60: “Lo anónimo há sido muchas veces, en la historia y en la historiografía, femenino, precisamente porque en la Edad Media, el proceso de autorización de un texto requería la atribución a un autor, en un proceso circular de creación interdependiente” (MINNIS, *apud* SEGURA GRAIÑO *La voz del silencio II – Historia de las mujeres: compromiso y método*, 1993: 65 e 66).

condicionamento social ignora o facto de que ser e tornar-se mulher significa construir uma “civilité” da identidade feminina, uma cultura correspondente a um corpo próprio, a uma genealogia específica, a uma forma de amar, desejar e pensar “La femme, les femmes sont donc historiquement englobées dans la construction du monde masculin sans jouir d’une subjectivité ou identité propres ou autonomes”⁵¹.

O impasse mais notório do feminismo é o de querer “ se déconditionner” da sua identidade feminina para encontrar um universal neutro e único a partilhar no universo masculino ou neutro.

Nos tempos mais antigos e nas sociedades primitivas, a identidade sexual da mulher e o seu papel de reprodutora determinavam quase todos os aspectos da sua vida, excepto para uma elite que escapava ao casamento - “... o século XIX foi essencialmente o período em que se cultuou a missão “natural” da mulher para o casamento, a criação dos filhos e a vida do lar” (Miriam Lifchitz Moreira Leite)⁵², - ou cujas fontes e educação eram suficientes para as liberar da autoridade de um homem e da educação das crianças “A primitiva sujeição da mulher ao homem deve ter-se dado naturalmente”⁵³. Hoje em dia, pelo contrário, nas sociedades modernas, as mulheres obtiveram importantes vitórias, como o direito de voto e o direito à propriedade, que lhes permitem exprimir a sua diferença.

O que é essencial para as mulheres não é somente adquirirem uma identidade de trabalhadoras e de cidadãs distintas mas, sobretudo, ensinar os homens a aceitá-las enquanto pessoas livres de exercer uma profissão ou de fazer parte da política.

Le deuxième sexe, primeira obra escrita por Simone de Beauvoir, em 1949, é um ensaio teórico e filosófico sobre a condição humana, que reflecte as tomadas de posição radicais de Simone de Beauvoir. Escrito a partir de algumas experiências pessoais da autora e, sobretudo, da observação da existência das outras mulheres e de uma reflexão filosófica sobre as suas condições de vida, foi um meio de expressão da revolta feminina «On ne naît pas femme : on le devient »⁵⁴.

⁵¹ Luce Irigaray, «Femmes et hommes: une identité relationnelle différente», in Ephesia (org.), *La place des Femmes: les enjeux de l’identité et de l’égalité au regard des sciences sociales*, 1995: 139.

⁵² Miriam Lifchitz Moreira Leite, «Uma construção enviesada: a mulher e o nacionalismo do século XIX», in Victor Pereira da Rosa e Susan Castilho (org.), *Actas do Congresso Internacional Pós-colonialismo e Identidade*, 1998: 201.

⁵³ João Ayres Azevedo, *op.cit.*, 1905:166.

⁵⁴ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Tome I, 1949: 285.

É em torno da 1ª Guerra Mundial que surge, no plano ficcional, a imagem da mulher independente ou emancipada “...l’écoute directe «des mots des femmes» dépend de leur accès aux moyens d’expression: le geste, la parole, l’écriture”⁵⁵.

As mulheres escritoras são duplamente emblemáticas da mulher livre que se afirma na época moderna: são mulheres que não se sentem totalmente realizadas, apesar de trabalharem para não dependerem financeiramente de um homem. É precisamente através da escrita que elas constroem representações duradouras do que elas são ou desejam ser. A mulher conquista assim a sua identidade de escritora, dado que aquela a permite viver e representar o estado da mulher “sem nome”, ou seja, a mulher silenciada, que aspira realizar-se no plano real e só o consegue no plano ficcional/romanesco “Écrire: pour ne pas laisser la place au mort, pour faire reculer l’oubli, pour ne jamais se laisser surprendre par l’abîme. Pour ne jamais se résigner, se consoler”⁵⁶.

A mulher, por vezes, adopta um pseudónimo literário (o que é um certo artifício/marca da alteridade), afirmando-se como sujeito, passando a existir por meio do exercício da escrita, assinando com outro nome, que não o próprio. A mulher é forçada a dissimular quem é e que é mulher, daí que o seu pseudónimo seja, normalmente, masculino. Repare-se que algumas das obras de Irene Lisboa são assinadas com pseudónimos masculinos, tais como: João Falco e Manuel Soares⁵⁷, talvez por nessa altura existirem somente movimentos de homens. No seu livro *Solidão*, composto por dois volumes – 1939 (1º) e 1975 (2º) – a escritora aborda o tema da solidão existencial da mulher, que vive triste e resignada, encontrando somente na escrita a liberdade e tranquilidade desejadas.

A mulher sempre foi representada sob o ponto de vista masculino, pelo que a sua condição reflecte marcas dessa visão. Os pólos masculino e feminino diferenciam-se, não só no plano biológico, mas também no plano cultural. Os escritores e críticos masculinos usualmente definem o feminino como sendo amorfo, passivo, instável, piedoso, material, espiritual, irracional e submisso.

Assim sendo, a mulher limitou-se a calar a sua voz, permanecendo no silêncio, para que a voz do homem falasse por ela. Daí que a linguagem da mulher passe a ser

⁵⁵ Michelle Perrot, *Les femmes ou les silences de l’histoire*, 1998: 5

⁵⁶ Hélène Cixous, *Entre l’écriture*, 1986: 11.

⁵⁷ Irene Lisboa, *apud* Isabel Allegro de Magalhães, *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*, 1987.

uma escrita da identidade formando um todo, um corpo “La mujer escritora (...) busca un modelo femenino no porque quiera observar obedientemente las definiciones masculinas de su «femineidad», sino porque debe legitimar sus esfuerzos rebeldes”⁵⁸.

No século XX algumas vozes masculinas parecem valorizar a mulher, sobretudo, a Portuguesa. Por exemplo, Fernando Pessoa, através dos seus heterónimos, como é o caso de Ricardo Reis, revê a figura feminina. Repare-se na seguinte ode de Ricardo Reis, dedicada a Lídia, sua musa inspiradora, considerando que “Tudo é alheio” a ambos os amantes:

“Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que estejamos.

Lídia, ignoramos. Somos estrangeiros
Onde quer que moremos. Tudo é alheio
Nem fala língua nossa.
Façamos de nós mesmos o retiro
Onde esconder-nos, tímidos do insulto
Do tumulto do mundo.
Que quer o amor mais que não ser dos outros?
Como um segredo dito nos mistérios,
Seja sacro por nosso.”⁵⁹

Uma das mulheres inspiradoras de Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa, é Lídia, como podemos corroborar nas “Odes de Fernando Pessoa – Ricardo Reis”. Lídia é a mulher racional, que não se quer deixar envolver pelo amor, pelo que o poeta, na impossibilidade de a ter presente a seu lado, sonha com ela. Fernando Pessoa deu-nos, em pleno século XX uma nova visão da mulher. A Lídia dedica Reis 18 poemas, enquanto dedica apenas 4 poemas a cada uma das outras amadas: Neera e Cloé. O que diferencia a Lídia de Ricardo Reis da de Teolinda Gersão é precisamente o facto da última ser mais sonhadora e lutar incondicionalmente pelo amor de um homem que não quer ver o seu espaço invadido.

⁵⁸ Sandra Gilber e Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, 1979: 64.

⁵⁹ Fernando Pessoa, *Odes de Ricardo Reis*, 1981: 142.

Note-se, por isso, que o nome Lúdia é já recorrente na Literatura Portuguesa, o que faz da protagonista de *O Silêncio* uma Lúdia modelada por ressonâncias intertextuais. Em *O Silêncio*, Teolinda Gersão dá-nos, porém, uma visão diferente de Lúdia. Já não é a mulher contemplada e racional de Fernando Pessoa/Ricardo Reis mas, pelo contrário, é ela quem luta pelo amor de um homem, Afonso, “... uma mulher acordando diferente, olhando no espelho a sua imagem, uma mulher (...) que não sabia da sua própria forma e a procurava através do homem – não quero entrar no teu mundo nem mudar o meu rosto”, “Ele não precisava talvez dela, pensou, mas ela só junto dele encontrava paz”.⁶⁰ Contudo, também em *O Silêncio* se reflecte a busca da aventura e a sensação de estar alheado do mundo.

Também em *Tocata para dois Clarins*, de Mário Cláudio, existe uma personagem com o nome Lúdia, que casou aos dezoito anos com um homem pelo qual nutria uma paixão avassaladora. O que caracteriza as personagens de nome Lúdia parece ser o sentimentalismo que delas emana, quando confrontadas com situações-limite.

A partir de 1970, inicia-se uma nova etapa literária em Portugal, cuja temática se centra na escrita. O tempo cronológico dá lugar à desordem temporal, pelo que o fluxo de pensamento rompe com a temporalidade narrativa. A partir desta altura vemos também alguns homens adoptarem pseudónimos femininos.

A emancipação pela escrita deve-se, na maioria dos casos, ao facto de a mulher sofrer o abandono, a separação ou o divórcio, sentindo-se incrivelmente só. Simone de Beauvoir em « Le deuxième sexe », refere-se à dificuldade que as mulheres têm em conciliar a independência e o “destino feminino”, isto é, a dificuldade de se assumirem profissional e materialmente.

A crise da identidade feminina teve como paralelo a crise da ficção, pois também o romance sofreu transformações. Deste modo, “Este é o estado dos estados da mulher característico da pós-modernidade: o impossível retorno àquilo que se renegou”⁶¹. Daí que para a mulher seja importante ocupar um lugar/espço.

A escrita de autoria feminina tem vindo a aumentar ao longo dos dois últimos séculos, o que se deve sobretudo à constante reivindicação por parte da mulher ao direito à fala e à diferença. Trata-se da afirmação da sua identidade sexual, que se vai repercutir naturalmente na sua construção enquanto sujeito literário.

⁶⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 49 e 51.

⁶¹ Nathalie Heinich, *Estados da Mulher: a identidade feminina na ficção ocidental*, 1998.

A escrita de autoria feminina encontra-se, assim, repleta de feminismos. Daí que para se afirmarem como sujeitos diferentes, mas cujo discurso não é secundário em relação ao discurso masculino, as mulheres escritoras sentiram a necessidade de transgredir a norma e de invadirem o espaço considerado do domínio masculino.

As experiências do homem e da mulher são diferentes, mas a língua é-lhes comum, pelo que o que se pretende é criar espaços onde a voz feminina possa ser ouvida com a mesma intensidade que a voz masculina.

A ficção narrativa de T. Gersão trouxe à Literatura Portuguesa, assim como outras obras de escritoras nacionais do século XX, uma inovação ao nível das temáticas e da construção da linguagem. T. Gersão nos romances *O Silêncio* e *Paisagem* envereda pelo caminho da insubordinação, buscando uma transfiguração do real. Os seus romances abordam temas ligados à experiência das mulheres e à percepção que elas têm do mundo, aos ritmos da Natureza e da História, vistos à luz da subjectividade feminina.

Na era da globalização, assistimos à multiplicidade e à diferença, encaradas como condições *sine qua non* para a reescrita da História. Afigura-se, pois, fundamental cultivar a diversidade aberta à comunicação, ao diálogo entre diferentes identidades.

A História urge ser contada sob dois pontos de vista diferentes: o masculino e o feminino, sem que um se sobreponha ao outro, mas antes se complementem, formando um todo.

Em Portugal, a criação literária feminina veio dar voz às mulheres, permitindo-lhes falar da sua experiência e reflectir o inconsciente feminino. É com Agustina Bessa Luís, com a publicação *A Sibila* (1954), que a narrativa de ficção feminina se torna mais significativa.

A crítica francesa também procurou, através de uma análise da linguagem, definir a identidade feminina, suprimida pela cultura ocidental predominantemente masculina. Por tal, procedeu a uma reflexão sobre a opressão sexual exercida sobre as mulheres, no sentido de uma libertação do inconsciente feminino, pela criação de uma linguagem que expresse as experiências do corpo e da inter-subjectividade.

Por outro lado, a ginocrítica, crítica literária anglo-americana, apesar de, tal como a crítica francesa, centrar o seu estudo em textos de autoria feminina, entendeu que se deve proceder a uma crítica do sistema ideológico patriarcal, no sentido de inserir a mulher nesse sistema, pela reivindicação do seu estatuto/lugar. E essa reivindicação opera-se no sistema da linguagem.

A ficção narrativa portuguesa posterior a 25 de Abril de 1974 foca, em larga escala, a época fascista, sendo que todas as obras que a ela reportam a retratam simbolicamente como uma época conturbada e sombria. Daí que a maior parte das obras publicadas após o 25 de Abril foquem, sobretudo os temas da guerra colonial e da revolução de 25 de Abril.

Segundo Isabel Allegro de Magalhães, no artigo «Les femmes au Portugal: des traits nouveaux en train d'être perçus»⁶², a partir de 1974 as escritoras portuguesas passaram a escrever sobre os mesmos temas que os homens: a guerra colonial, a revolução de Abril, a emigração, o exílio, o que não acontece noutras literaturas ocidentais, em que as mulheres escreviam mais sobre elas próprias do que sobre a história política e sócio-cultural dos seus países.

Isabel Allegro de Magalhães realça ainda o facto de que as mulheres ficcionistas trouxeram à Literatura uma nova consciência cívica e política, uma nova dimensão de vida, uma outra ética, capazes de reconstruir uma identidade, que incluía a voz das mulheres, que se encontravam silenciadas, no que concerne as grandes opções políticas e culturais.

Estes temas foram tratados por escritoras como Teolinda Gersão, em *Paisagem*, e Lídia Jorge, em *O Dia dos Prodígios*. Contudo, algumas obras pós-revolucionárias de autoria masculina também se debruçaram sobre estes temas, como *Tocata para dois Clarins*, de Mário Cláudio “Um furacão suspenso assombrava aquelas cartas da Lídia, levando a que projectassem uma sombra macabra as letras angulosas (...) Do meio da sua escrita, surgia a imagem de um território lancetado, à beira da desagregação, que nada, nem um espírito resignado e complacente, alcançaria salvar. Tinha a revolução de vinte e cinco de Abril de mil novecentos e setenta e quatro, com efeito, transformado a Metrópole, aos olhos dos colonos, num inferno de bandeiras vermelhuças, que exigiam a libertação das velhas áreas do Ultramar”⁶³.

As temáticas da guerra colonial e da revolução de Abril são retratadas de forma diferente, de escritor (a) para escritor (a), porque também as experiências por que passaram foram diferentes e, obviamente, o ponto de vista dos mesmos, será também distinto segundo a percepção que cada um tem dos acontecimentos.

⁶² Isabel Allegro de Magalhães, «Les femmes au Portugal: des traits nouveaux en train d'être perçus», in Ephesia (org.), *La place des Femmes: les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, 1995.

⁶³ Mário Cláudio, *Tocata para Dois Clarins*, 1992:136 e 137.

Em obras de algumas escritoras portuguesas reparamos que há uma percepção da realidade que se estende a vários sentidos: o tacto, o olfacto, a visão, a audição, o gosto, o que expressa uma escrita do corpo a partir do interior. A linguagem permitirá a estas escritoras testemunhar essa captação da vida, através de adjectivos tácteis, verbos sensitivos, de toda uma sensualidade feminina, tal como as narrativas de Teolinda Gersão se apresentam.

Nas narrativas de autoria feminina, a casa é considerada um espaço central, sendo esta testemunha da passagem do tempo, pela rotação das estações do ano, das memórias, da intimidade, ora aberta, ora fechada. A casa é também o espaço de onde partem os homens e da vida doméstica “... a casa funciona metonímica e metaforicamente como lugar da escrita e do corpo das mulheres”⁶⁴.

As relações das personagens no espaço e no tempo mudaram, daí também terem mudado as personagens, as acções e as aventuras. Para além do espaço, são também significativas as personagens mulheres criadas pelas escritoras. Teolinda Gersão, em *O Silêncio*, cria uma personagem sonhadora – Lídia-, em constante busca de algo fora da realidade concreta. As suas personagens, tal como a maioria das personagens criadas por escritoras do século XX, não vivem, de certa forma, a angústia provocada pelo tempo cronológico, mas manipulam-na de tal forma que os universos do real e da fantasia se confundem num acto puramente reflexivo ou rememorativo.

Nas obras de Teolinda Gersão estabelecem-se diferentes relações entre as mulheres: a ligação de Lídia com a figura da mãe – Lavínia, em *O Silêncio*; a relação de solidariedade entre Hortense e Clara, em *Paisagem*. A par destas relações entre mulheres, estabelecem-se outras entre homens e mulheres, como é o caso da relação inter-subjectiva entre Lídia e Afonso, buscando o diálogo entre as palavras e o silêncio, em *O Silêncio*.

Podemos encontrar uma perspectiva feminina do mundo, em termos de construção da narrativa, na estrutura, na sintaxe, na semântica e no ritmo de alguns romances de escritoras portuguesas do século XX. Por exemplo, em Teolinda Gersão, encontramos frequentemente espaços em branco, reticências, formas interrogativas, que aproximam o texto literário do discurso coloquial.

O corte com a ordem temporal, assim como com a ordem patriarcal, são características nas obras de autoria feminina. Para além disso, há nestas obras uma

⁶⁴ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, 1995: 37.

tendência para saltar planos narrativos, por exemplo, para falar de personagens diferentes ou para introduzir um determinado espaço. Teolinda Gersão, por exemplo, utiliza frequentemente os modos verbais infinitivo e condicional, em detrimento dos outros modos, criando um tempo fora do tempo real, já que este é privilegiadamente comprometido com o modo indicativo.

Encontramos ainda nas narrativas ficcionais de autoria feminina uma constante confusão entre planos enunciativos, a ponto de o leitor ter, por vezes, dificuldade em identificar a entidade narradora. Note-se que existe um constante questionamento das fronteiras tradicionais dos géneros literários e que a sonoridade e ritmo introduzidos na linguagem, pela produção literária feminina, funcionam como uma deliberada transgressão de regras linguísticas da linguagem canónica. O vocabulário utilizado reflecte, porém, frequentemente, as actividades quotidianas da mulher, associadas à vida doméstica, o que favorece a legibilidade da ficção, sem impedir que a mesma esteja aberta a uma diferenciada gama de leituras.

I.IV - A polarização masculino/feminino : abordagem crítica

« On oppose parfois le « monde féminin » à l'univers masculin, mais il faut souligner encore une fois que les femmes n'ont jamais constitué une société autonome et fermée » (BEAUVOIR, Simone, *Le deuxième sexe*, tome II, 1949: 306).

«Chez nous la lune est du genre féminin, les étoiles aussi, mais elles ne sont pas considérées comme sources de vie. Quant à la terre, elle est découpée en parcelles que se répartissent les hommes, effaçant, de cette façon, le genre féminin» (IRIGARAY, Luce, *Sexes et Genres à travers les langues*, 1990: 458).

A diferença entre o feminino e o masculino implica mais uma construção cultural e não tanto uma diferença biológica. Susan Moller Okin entende que o verdadeiro problema não é a diferença, mas a dominação “«la question du genre...est spécifiquement la question du pouvoir, de la suprématie masculine et de la subordination féminine»”⁶⁵.

Tomando as palavras de Margaret Andresen, o género refere-se ao complexo social, político, económico e às relações psicológicas entre o homem e a mulher na sociedade⁶⁶. Por tal, faz parte da estrutura social e está institucionalizado na sociedade. No es posible ser simplemente una persona que casualmente es femenina (o masculina) dentro de nuestra sistemática de representación: no reconocemos a “una persona”, reconocemos “una persona femenina” o “una persona masculina”⁶⁷.

⁶⁵ Susan Moller Okin, «Sur la question des différences», in Ephesia (org.), *La place des Femmes: les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, 1995: 60).

⁶⁶ «The terms sex and gender have particular definitions in sociological work. Sex refers to the biological identity of the person and is meant to signify that one is either male or female (...) Gender refers to the socially learned behaviours and expectations that are associated with the two sexes. Whereas “maleness” and “femaleness” are biological facts, becoming a woman or becoming a man is a cultural process» (ANDERSEN, Margaret, *Thinking about women: sociological perspectives on sex and gender*, 1983: 20).

⁶⁷ Katy Deepwell, *New feminist art criticism. Critical strategies*. Trad. Maria Condor, *Nueva crítica feminista de arte. Estratégias críticas*, 1995: 242.

Segundo Elaine Showalter, a crítica feminista que tenta ser biológica, tem sido intimista, confessional e até inovadora no estilo e na forma “Feminist criticism which tries to be biological, to write from the critic’s body, has been intimate, confessional, often innovative in style and form”⁶⁸. Não se trata tanto de uma questão de género ou de sexo, trata-se, antes, de uma diferente percepção e/ou organização do mundo e da sociedade, como nos mostra Teolinda Gersão, em *O Silêncio*, através da relação conflituosa de Lúdia e Afonso: “A tensão entre ambos, desde o início. Porque eles eram dois mundos sem ponto de contacto”⁶⁹.

O imaginário feminino exprimiu-se muito tardiamente no Ocidente, precisamente porque raras vezes foi permitido às mulheres fazerem obra pública “Ce qui est refusé aux femmes, c’est la parole publique”⁷⁰. Os espaços masculino e feminino desde sempre se opuseram e, no fundo, completam-se “...os dois sexos são complementares um do outro”⁷¹: o masculino ligado às noções de exterior, público e formal; o feminino, por sua vez, usualmente associado às noções de interior, privado e informal “Ler romances, saber ler e escrever, exercer uma profissão fora de casa, gostar de escrever eram considerados deslizes perigosos, transgressões da “verdadeira” missão feminista que era casar e cuidar de filhos, obedecendo aos sucessivos amos e senhores” (Miriam Lifchitz Moreira Leite⁷²).

Os homens (escritores) apoderaram-se do imaginário cultural feminino e modelizaram-no por meio de heroínas, tais como Marias Eduardas, Teresas e Marianas. No romance *Os Maias*, de Eça de Queirós, Maria Eduarda, irmã de Carlos da Maia, é apresentada sob o ponto de vista do narrador como a heroína da intriga principal “...ofereceu a mão a uma senhora alta, loira, com um véu muito apertado e muito escuro que realçava o esplendor da sua carnção ebúrnea. Craft e Carlos afastaram-se, ela passou diante deles, com um passo soberano de deusa, maravilhosamente bem feita, deixando atrás de si como uma claridade, um reflexo de cabelos de ouro, e um aroma no ar”⁷³. Note-se que Maria Eduarda e Carlos da Maia cometeram um grave pecado: o

⁶⁸ Elaine Showalter, *op.cit.*: 251.

⁶⁹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 32.

⁷⁰ Michelle Perrot, *op.cit.*, 1998 : 259.

⁷¹ João Ayres Azevedo, *op.cit.*, 1905: 211.

⁷² «Uma construção enviesada: a mulher e o nacionalismo do século XIX», in ROSA, Victor Pereira da – CASTILHO, Susan (org.), *Congresso Internacional Pós-colonialismo e Identidade*, 1998: 203.

⁷³ Eça de Queirós, *Os Maias*: Episódios da vida romântica, *op.cit.*: 156 e 157.

incesto. Ora, a mulher surge neste romance, por um lado, como uma deusa e, por outro lado, como elemento de proibição, no que concerne a relação dos dois amantes.

Gustave Flaubert em muito influenciou o trabalho de Teolinda Gersão. Como é do conhecimento geral, Flaubert escreveu “no feminino”, sobretudo no seu romance *Madame Bovary*. Este romance revela-nos que alguns escritores, tal como Flaubert, souberam colocar a mulher numa situação privilegiada, atribuindo-lhe o papel principal dos seus romances – o de heroína.

No romance *Madame Bovary*, do escritor francês Gustave Flaubert, Emma Bovary surge também como uma heroína, sendo contemplada pelas personagens masculinas como uma deusa. O tema central deste romance – o adultério – é significativo para compreendermos o papel social da mulher, que vivia “presa” ao lar e devia extrema fidelidade ao marido. *Madame Bovary* representa a revolta contra os valores patriarcais, procurando romper com todo o domínio e autoridade que o homem exerce. O romance termina em tragédia, com o suicídio de Emma Bovary, pois não consegue libertar-se dessa monotonia em que se tornou a sua vida, ou da qual nunca conseguiu sair “Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l’ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l’ombre à tous les coins de son coeur”⁷⁴. Flaubert dá ao leitor imagens concretas do estado psicológico da heroína – de completa monotonia e aborrecimento, mostrando o vazio da sua vida. Este romance dá-nos a imagem de uma consciência prisioneira dela própria, pois o imaginário de Emma Bovary é incapaz de manter as suas promessas de evasão. A heroína vê-se confinada a um espaço fechado “les volets toujours clos”⁷⁵, que a conduzirá, de desilusão em desilusão, à morte final.

Emma Bovary foi, tal como a personagem Luísa, em *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós, fortemente influenciada pelas leituras que fez, de romances e novelas de cavalaria. Ela leu imensos livros, que alimentaram e modelaram o seu imaginário, deformando a sua visão do mundo “Elle savait par coeur les chansons galantes du siècle passé, qu’elle chantait à demi-voix, tout en poussant son aiguille. Elle contait des histoires, vous apprenait des nouvelles, faisait en ville ses commissions, et prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman qu’elle avait toujours dans les poches de son

⁷⁴ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 1857: 70.

⁷⁵ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *id. ibid.*

tablier, et dont la bonne demoiselle elle-même avalait de longs chapitres, dans les intervalles de sa besogne”⁷⁶.

No interior destas leituras, Flaubert distingue, no entanto, dois períodos: o dos romances sentimentais “Ce n’étaient qu’amours, amants, amantes, dames persécutées s’évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu’on tue à tous les relais, chevaux qu’on crive à toutes les pages, forêts sombres, troubles du coeur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l’est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture” e o dos romances históricos “Avec Walter Scott, plus tard, elle s’éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels”⁷⁷.

No universo fechado do convento, Emma descobre, através destes romances, uma série de imagens que representam a sua realidade. Ela vê-se como uma personagem de romance, pelo que sonha a sua vida em vez de a viver, confundindo os romances e a vida. Aqui podemos constatar a dimensão crítica da escrita de Flaubert, mostrando-nos a atitude mental da heroína, que espera da vida o que ela leu e sonhou e, por tal, vive numa constante decepção.

A dicotomia escrita feminina/escrita masculina levanta uma série de questões em torno da literatura, na actualidade. Se, por um lado, escritoras como Béatrice Didier defendem uma “escrita feminina” como contraponto de uma escrita “falocêntrica” que o homem dominou durante vários séculos, outras escritoras como, por exemplo, Teolinda Gersão, consideram que este tipo de dicotomias representam um certo “perigo”. Teolinda Gersão entende que a mulher ao querer reconhecer a sua escrita como feminina, auto-discrimina-se.

Este sistema “falocêntrico” de que nos fala Béatrice foi transmitido, a partir da criação oral da cultura, instituindo um cânone que privilegiou sobretudo os homens, em detrimento das mulheres. A consequência da constituição desse cânone foi, naturalmente, a exclusão das mulheres dos cânones literários e de algumas posições sociais mais elevadas.

⁷⁶ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op.cit. 61.

⁷⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, op.cit.: 61.

Luce Irigaray considera que a sociedade funciona segundo modelos masculinos e que é necessária uma revolução dos sistemas simbólicos “Si la langue ne donne pas une chance de parole et de valorisation de soi équivalente pour les deux sexes, elle fonctionne comme moyen et maîtrise de la part des uns et d’asservissement pour les autres”⁷⁸, para que a mulher possa adquirir os mesmos direitos dos homens, e esta conquista terá que passar por transformações, sobretudo ao nível da língua “Cela signifie, par exemple, changer les règles du langage et de la langue qui privilégient le masculin dit neutre (le générique humain désigné comme «homme», le pluriel masculin pour les deux sexes, etc.) mais aussi les habitudes dans l’usage des images qui portent à respecter l’homme comme citoyen, comme pouvoir civil et religieux et à considérer la femme comme bien sexué à la disposition de l’homme”⁷⁹.

Contudo, segundo o seu ponto de vista, algumas mulheres, ao invés de realçar os valores femininos, assimilaram-se ao masculino, desvalorizando-se perante o discurso patriarcal «Soutenir la neutralité de la dimension sexuée des mots avec l’argument: terme *générique* pour le masculin, terme *marqué* pour le féminin, c’est avouer involontairement l’inégalité des chances des deux genres. Mais l’impact de la langue est si fort qu’un certain nombre de femmes souhaitent s’assimiler au générique masculin et non valoriser le féminin comme générique. Je pense qu’elles oublient de se poser la question de leur statut de sujet sexué au niveau réel et imaginaire, et celle de l’économie de la langue qu’elles parlent»⁸⁰.

Mas Luce Irigaray não se rotula como feminista, nem defende propriamente a dicotomia escrita feminina/escrita masculina, apesar de ela considerar que o homem e a mulher não são só diferentes ao nível biológico. Eles são diferentes, no seu entender, ao nível social, psicológico, cultural e é nessa perspectiva que ela defende a valorização da mulher, dos seus valores, não para se distinguir do homem, mas para afirmar a sua identidade como sujeito social e cultural e adquirir, assim, a igualdade entre os sexos.

Em *Sexes et Genres à travers les langues*⁸¹, Luce Irigaray realça, aliás, que o que importa é que os corpos de sexos diferentes tenham os mesmos direitos subjectivos e objectivos equivalentes.

⁷⁸ Luce Irigaray, *op.cit.*, 1989: 15.

⁷⁹ Luce Irigaray, *op.cit.*, 1989: 16.

⁸⁰ Luce Irigaray, *op.cit.*, 1989: 72.

⁸¹ Luce Irigaray, *Sexes et Genres à travers les langues*, 1990: 13.

Béatrice Didier afirma que, apesar de as mulheres terem tido dificuldade em se afirmar perante o poder masculino, algumas delas conseguiram “triunfar”: “Et pourtant, malgré tant d’obstacles, l’écriture féminine existe. Si grandes qu’aient été les destructions, si puissantes les inhibitions, des femmes ont su triompher”⁸². Béatrice Didier defende ainda que a escrita feminina existiu desde sempre e não foi uma criação da época moderna “Notre époque n’a pas inventé l’écriture féminine; elle a toujours existé – et même contre les modèles masculins”⁸³.

A escritora Béatrice Didier, ao declarar que a “escrita feminina” se insurgiu contra os modelos masculinos, assume o masculino e o feminino como duas forças opostas, pelo que a dicotomia escrita feminina/escrita masculina, neste sentido, é o reflexo de uma escrita feita só por mulheres, ou só por homens.

Elaine Showalter, por outro lado, considera que, apesar de muitas mulheres terem criado narrativas simbólicas, expressando os seus sentimentos de exclusão e de sujeição, isso não significa que possamos colocar em planos opostos a criação literária masculina e feminina.

Elaine defende a dita “escrita feminina” somente no sentido em que ela é a expressão de uma literatura feita tanto por homens, como por mulheres, reflectindo “o feminino” na sua verdadeira essência «O conceito de *écriture féminine*, a inscrição do corpo feminino e da diferença feminina na linguagem e no texto, é uma formulação teórica significativa na crítica feminista francesa, embora descreva mais uma possibilidade utópica do que uma prática literária. Hélène Cixous, uma das principais advogadas da *écriture féminine* admitiu que, com algumas excepções apenas, “ainda não houve nenhuma escrita que inscrevesse a feminilidade” (...) De qualquer modo o conceito de *écriture féminine* fornece-nos um modo de falar sobre a escrita das mulheres que reafirma o valor do feminino e identifica o projecto teórico da crítica feminista como a análise da diferença»⁸⁴.

No entender de Béatrice Didier, a “escrita feminina” expressa uma espécie de fascinação pela outra mulher: “Et quelle que soit la vie privée, on retrouve dans ses romans l’expression d’une sorte de fascination pour l’autre femme”⁸⁵. No entanto,

⁸² Béatrice Didier, *op.cit.*, 1891: 17.

⁸³ Béatrice Didier, *op.cit.*, 1891: 10.

⁸⁴ Elaine Showalter, «A crítica feminista no deserto» (trad. Margarida Esteves Pereira), in Ana Gabriela Macedo (org.), *Género, Identidade e Desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, 2002: 45.

⁸⁵ Béatrice Didier, *op.cit.*, 1891: 27.

Teolinda Gersão, nos seus romances, revela-nos a sua fascinação pelo feminino, pela mulher, sem dessa forma aceitar a etiqueta da “escrita feminina”.

Numa entrevista concedida a Joaquim Cardoso Dias, publicada na Revista Ensino Magazine⁸⁶, Teolinda Gersão declara: “Em relação ao feminino, eu creio que há um grande número de personagens femininas nos meus livros, e que são bastante fortes – mas não quer dizer que as personagens masculinas também não o sejam (...) no *Árvore das Palavras* e é justamente neste livro que uma das personagens centrais – e a meu ver das mais fascinantes – é um homem...o Laureano (...) Mas acredito que as personagens femininas até agora tenham uma força muito grande nos meus livros. Eu pertenço a uma geração em que as grandes mudanças sociais foram feitas pelas mulheres. De facto, o mundo mudou imenso entre a geração da minha mãe e a minha geração. E os homens mudaram porque as mulheres mudaram. O grande interesse em fazer uma mudança social foi interesse das mulheres, que quiseram sair da situação de limitação e de sujeição em que sempre tinham vivido até aí, e foram procurar o mundo do trabalho e outro tipo de realizações (...) E tudo isto trouxe mudanças muito profundas na sociedade”. O fascínio pelo feminino desde sempre o encontrámos na Literatura Portuguesa, contudo, retratado de diferentes modos.

Já Julia Kristeva escreveu textos de autoria masculina precisamente para mostrar a sua indiferença em relação à diferença sexual na linguagem, nos textos e nos seus autores. As relações humanas são, *per se*, complexas, daí que a polarização masculino/feminino leve à criação de questionamentos vários, fundamentados por alguns escritores e contestados por outros.

Simone de Beauvoir, em *Le deuxième sexe*, compreendeu que no fundo de cada homem há um profundo sentimento de superioridade em relação às mulheres. Por essa razão, a autora, assim como os movimentos feministas da época (por exemplo, o M.L.M.⁸⁷, que apareceu e se expandiu ao longo dos anos 70) defendiam a não participação dos homens nos mesmos, por se sentirem intimidadas ou até influenciadas pelas ideias masculinas. Estes grupos tinham assim o objectivo de eliminar a opressão, lutando pela emancipação da mulher.

Para Simone, ser homem não é uma singularidade, pois crê que ninguém pode definir-se como sendo “Um” sem se colocar diante do “Outro”. Contudo, a mulher tenta

⁸⁶ Joaquim Cardoso Dias, *Teolinda Gersão: A Voz do Silêncio*, in Ensino Magazine, 1999: 1, 14 e 15.

⁸⁷ Movimento de Libertação das Mulheres.

fazer de tudo para sair da situação do “Outro”, encontrando a sua feminilidade. O que define histórica e socialmente a mulher é, pois, uma aquisição sócio-cultural e não a sanção duma inferioridade real. Simone de Beauvoir rejeita a noção de igualdade na diferença, pois entende que essa diferença implica, simultaneamente, uma inferioridade.

A tentativa desesperada de igualdade entre os sexos fez que a mulher, que trabalhava fora de casa, para ser respeitada, tivesse que pensar, agir e trabalhar mais e melhor do que os homens, sem, entretanto, ganhar mais por isso. A vida privada (o lar) foi negligenciada em detrimento da vida pública (o trabalho), durante os primeiros anos do feminismo. Muitas mulheres penetraram no espaço público através do seu trabalho e produziram um contra-discurso, uma “contra-ideologia”, fazendo contrastar o seu ponto de vista com o masculino, na cena cultural de nosso século. Assim, o mal-estar da dona de casa, por se sentir explorada pelos homens, foi substituído por um mal ainda pior: o sentimento de inadaptação. Mas nem todas as mulheres renunciaram à vida doméstica para se afirmar perante os homens, muitas delas, como podemos constatar hoje em dia, fizeram “livremente” essa opção de vida.

Repare-se que o grande erro das feministas foi a não valorização do universo feminino, que aceitasse como meta a alcançar um mundo mais igualitário, sem se cingirem à adopção dos valores masculinos “La société, la culture fonctionnent selon des modèles masculins: modèles généalogiques, modèles sexuels”⁸⁸.

Não conseguindo masculinizar-se no seu ambiente de trabalho, a mulher também não conseguiu feminizar o mundo. E, desta forma, descurou do seu lado mais feminino, o doméstico, não tendo conseguido, de algum modo, atingir os seus objectivos.

No fim da década de 80, a defesa da igualdade entre os sexos passa pela afirmação da diferença. Em confronto consigo mesmo, o universo feminino soube conviver sem conflito com o autenticamente feminino, sem reflectir a imagem masculina.

Somente nesta última década, os avanços sócio-culturais permitiram à mulher uma relação profícua com o saber, a partir do abandono daquela fala vacilante e reticente, que marcou a expressão feminina anteriormente.

As mulheres não dominavam os códigos culturais, daí o medo de falar em público, perfeitamente compreensível depois de séculos de um respeitoso quase silêncio, ou da completa abdicação do acto de se expressar publicamente, com a própria

⁸⁸ Luce Irigaray, *op.cit.*, 1989: 26.

voz, palavras e ideias “Car ce silence, imposé par l’ordre symbolique, n’est pas seulement celui de la parole, mais aussi celui de l’expression, gestuelle ou scripturaire (...) Et l’accès au livre et à l’écriture, mode de communication distanciée”⁸⁹.

Robin Lakoff foi uma das primeiras mulheres a publicar teorias da existência de uma língua de mulheres. Assim, no seu livro *Language and Woman’s place* (1975) terá evidenciado que a mulher emprega mais adjetivos, mais diminutivos e eufemismos ao falar e preocupa-se mais com a hiper-correção gramatical do que o homem, o que talvez explique as frequentes expressões modais que exprimem conteúdos triviais, fúteis, apesar de lhe permitirem expressar-se melhor emocionalmente. Ainda, segundo Lakoff, a atitude e os gestos denotam hesitação, pouca segurança, desconforto, pelo que a fala feminina desqualifica-se diante do discurso masculino, mais imperioso e firme.

Assim, a mulher vê-se diante de um impasse: utilizar o discurso masculino é pôr em risco a sua feminilidade. Não utilizá-lo é expor-se ao ridículo, ao falar em público. A maioria das mulheres opta pela ambiguidade na sua atitude pública, adoptando apenas parcialmente o falar masculino, mantendo um pouco daqueles traços da cultura feminina.

É esta ambivalência que norteia o movimento feminista. Repensando o conceito de igualdade entre os sexos, a partir da valorização das dicotomias, a imagem feminina não se assemelha à dos homens, mas também não se diferencia completamente de si mesma “...as Myra Jehlen says (...) the female territory might well be envisioned as one long border, and independence for women, not as a separate country, but as an open access to the sea”⁹⁰.

É relevante realçar que as universidades, actualmente, estão repletas de mulheres que procuram o saber em várias áreas e não apenas naquelas profissões tradicionalmente aceites como femininas: educação, enfermagem, etc. Estas universitárias não absorvem meramente os conhecimentos, mas produzem-nos, adquirindo assim uma voz que vai libertando a mulher de séculos e séculos de silêncio. Percebe-se facilmente um considerável aumento na produção verdadeiramente científica assinada por mulheres, em todo o mundo. Agora o saber feminino estrutura-se na própria experiência. Se é verdade que, ao falar em público, a mulher assume quase sempre uma atitude hesitante, é também neste espaço que ela busca o acesso a horizontes tradicionalmente

⁸⁹ Michelle Perrot, *op.cit.*, 1998.

⁹⁰ Elaine Showalter, *op.cit.*: 264.

considerados viris. Busca novas experiências e saberes, busca poder de decisão e de liderança.

A polarização masculino/feminino em *O Silêncio* está presente, sobretudo, na relação conjugal de Afonso e Lúcia, em que Afonso usa o seu poder de patriarca, autoritário e dominador, para provocar em Lúcia a resignação, a incomunicabilidade, enquanto esta pela subversão, imaginação e paixão apela à liberdade.

No romance *O Silêncio*, quer Lúcia, quer Lavínia, procuram romper com o quotidiano, mas em situações opostas: rompimento que, para Lavínia, foi mortal e que, para Lúcia, abriu a possibilidade de adoptar um novo estilo de vida, passando por um processo de transformação. Ambas tentam encontrar num homem uma saída: Lavínia partindo ao encontro de Herberto e Lúcia procurando viver a sua vida com Afonso. Parecem mesmo viver experiências quase idênticas: “Herberto abraça-a, longamente na boca”; “Subir no elevador, abrir a porta, abraçar Afonso. Ele beija-a longamente na boca, despe-a devagar. Deitar-se contra o seu corpo”⁹¹. Enquanto Lavínia se decepciona, Lúcia luta cada vez mais pela liberdade e essa liberdade passa pelo erotismo “... o erotismo dos corpos tem sempre algo de pesado e de sinistro. Protege a descontinuidade individual e protege-a mais ou menos invariavelmente no sentido de um egoísmo cínico. O erotismo dos corações é mais livre. Se aparentemente se separa da materialidade do erotismo dos corpos, deste procede, mais não sendo a maioria das vezes do que um aspecto estabilizado pela recíproca afeição dos amantes”.⁹²

A referência ao gato, no romance, remete-nos para a ideia de liberdade, da vontade de atravessar para o outro lado do muro, apesar de a mulher ter dificuldade em deixar o marido, tal como o gato não consegue abandonar o dono “Como um gato arisco e solto que regressa sem ruído com as suas patas leves, e tem uma relação profunda e livre com a casa, e o homem que está inclinado sobre a mesa sente a sua presença ainda antes de levantar a cabeça e alegra-se porque ele volta sempre, apesar de a porta estar aberta, e de ele ser livre de não voltar”⁹³. As palavras são, no romance, o meio pelo qual Lúcia e Lavínia mantêm a comunicação com o “Outro”: uma com Alfredo, outra com Afonso.

⁹¹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 75.

⁹² Georges Bataille, *L'Érotisme*, 1968: 18.

⁹³ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:51.

De certa forma, Afonso e Alfredo também têm semelhanças. Ambos se regem pelo estático e duvidoso. Para Afonso, a segurança era um refúgio. E Lúdia não soube destruir essa ordem e fazê-lo questionar-se sobre a sua existência estática. Lúdia transbordava de imaginação e de sonho, envolta nas palavras que organizavam o seu discurso, enquanto Afonso julgava dominá-la. Qualquer palavra proferida por Lúdia era uma ameaça para Afonso. Daí ele tentar afastar-se das palavras dela e não deixar que ela pusesse em causa o seu mundo exacto e rigoroso.

O mundo feminino emergiu, assim, através das palavras silenciadas. Estas veiculavam realidades nunca vividas, mas muito imaginadas. Lúdia, a um dado momento, decide abandonar Afonso e a atitude dela surpreende-o, porque Afonso pensa quebrar ele só o silêncio. Agora a mulher arrisca quebrar o silêncio das palavras e nelas encontrar os seus sentidos múltiplos. É neste sentido que o mundo feminino melhor se distingue do masculino: no primeiro as palavras libertam, no segundo elas aprisionam o “Outro” “Mas era preciso não aceitar (...) não se resignar, não se deixar domesticar nunca, gato que arma lentamente o salto e se transforma em lince, sobe as escadas e atravessa a casa em todos os sentidos, entre jarras de cristal que se estilhaçam – porque não havia só a força dele sobre ela, havia também a sua força sobre ele”⁹⁴.

No romance *O Silêncio*, Lúdia questiona viver segundo as normas impostas pela sociedade, que criam a dualidade masculino/feminino, concedendo ao homem um espaço central e, por sua vez, anulando o espaço feminino. *O Silêncio* representa uma resistência ao poder masculino. Há como que uma sensação de movimento no interior da escrita, que leva a que a escritora e a personagem principal do seu romance partilhem os mesmos valores. O próprio leitor vê-se na necessidade de se movimentar, de se deslocar de um ponto para outro, porque as várias vozes do romance se sobrepõem umas às outras, quer a do narrador, quer a das personagens do romance.

Este movimento sentido na narrativa reflecte, sobretudo, a busca/luta interior das personagens. Sente-se na narrativa uma rejeição paradoxal da Literatura por limitar o diálogo com o real. Assim, a palavra quer-se mais próxima do corpo, para que possa exprimir a subjectividade desse “eu”: “Para Benveniste (...) existem marcas explícitas da subjectividade na linguagem. As mais evidentes são nos pronomes pessoais *eu* e *tu*, em seguida todos os outros dêiticos. São da língua, de um certo ponto de vista, e por isso a linguística das formas lhes confere um sentido fixo, deixando que sua referência

⁹⁴ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:62.

seja dada pragmaticamente. O termo *eu* não significa “o locutor”, diz ele, mas “denomina o indivíduo que profere a enunciação”⁹⁵.

A Literatura representa o silêncio porque sente o peso da história que ele encerra “...não sei mover-me neste mundo estrangeiro [diz Lavínia] de que sempre ignorei a língua, há um código que me falta, uma forma de comunicar, nunca soube exprimir-me e fui sempre arrastada, apenas arrastada, pelas palavras dos outros, uma palavra está escrita num quadro preto (...) aos poucos vai crescendo a angústia e o silêncio ameaçador dos mestres, Alfredo está entre eles, interrogando (...) Alfredo apaga finalmente a palavra com a esponja e eu inclino a cabeça diante do quadro liso e negro, onde se escreve silêncio”⁹⁶.

A obra *Paisagem* representa também uma resistência à normatividade. Ela demarca-se da Literatura Ocidental que, ao longo de séculos, centrou o seu discurso no homem, aniquilando, de certa forma, a criação literária das mulheres. Teolinda transgride a norma, os modelos tradicionais, pelo que a sua obra revela uma crise de géneros literários. Teolinda Gersão põe em causa os discursos tradicionais em busca de uma realidade mais aberta, em que os limites se rompam e se cultive a diferença “La consecuencia inmediata será la elección de un nuevo sujeto histórico y la creación de otras categorías analíticas. Si el discurso tradicional se había ocupado de las elites, la historia oral va a tener como protagonistas a hombres e mujeres desconocidos, a las clases populares y los sectores marginados de la sociedad, - no solo a las vanguardias organizadas del movimiento obrero, objeto de análisis en la historiografía marxista clásica”⁹⁷.

A alteridade pressupõe a construção de um outro sujeito, que sempre foi dominado pela visão e poder que o outro tinha dele/sobre ele « ...l’altérité est une catégorie fondamentale de la pensée humaine. Aucune collectivité ne se définit jamais comme Une sans immédiatement poser l’Autre en face de soi »⁹⁸.

Neste romance, a autora procura criar um discurso que reconfigure o sujeito feminino, abrindo-lhe novos espaços. Assim, sobretudo as personagens femininas do romance participam de um jogo linguístico que lhes permite manipular “as regras do

⁹⁵ Sírio Possenti, *Discurso, Estilo e Subjectividade*, 1988: 55.

⁹⁶ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:67.

⁹⁷ Cristina Segura Graiño, *op.cit.*, 1993: 140.

⁹⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, tome I, 1949: 17.

jogo”⁹⁹. As personagens procuram através da linguagem ultrapassar os limites impostos e encontrar novos espaços, onde possam exercer algum poder de decisão/acção. As personagens pretendem recriar o mundo, segundo uma nova visão do mesmo, que seja permeável a novos valores que se insurgem.

O facto de o romance girar em torno das mulheres e da sua luta só vem intensificar a necessidade que elas têm de enfrentar a opressão a que estão sujeitas, enquanto os homens exercem a sua autoridade num lugar do qual se apropriaram. A diferença implica sempre uma transformação, quer dos valores, quer do pensamento ou até da cultura. A mulher insurge-se como diferente, pela rejeição à violência e pela reivindicação de novas formas de conhecimento.

O que é fundamental é que a mulher se veja como sujeito, pois só assim ela conseguirá ter uma participação activa no mundo, sem ter de se subordinar à tirania do outro. Este representado, por exemplo, por Oliveira Salazar, no plano real da política portuguesa, tal como ocorre no romance *Paisagem*, onde exerce a sua tirania, controlando todos os movimentos dos portugueses, pelo que qualquer palavra proferida era alvo de censura. O direito à palavra e à livre acção tinha que ser adquirido, nomeadamente, pelas mulheres, que eram tidas como seres menores. Portanto, em *Paisagem*, a polarização masculino/feminino não está tão presente na relação conjugal, mas sobretudo na relação entre o regime ditatorial e o povo português, a que pertence a protagonista. No plano individual, Hortense vive uma relação conjugal perfeitamente harmónica, apesar de sentir a sombra do regime salazarista. No plano colectivo, é todo um povo que se confronta com o poder ditatorial, extremamente opressivo, a dizimar a harmonia familiar possível.

⁹⁹ José N. Ornelas, *Paisagem com mulher e Mar ao Fundo: A Positividade e a Afirmação de Diferença*, 2000.

II – A margem entre o real e o fictício em Teolinda Gersão: o espaço da criação literária feminina

II.I – O Silêncio: o choque entre duas formas de estar e organizar o mundo e o jogo de palavras como fonte de atracção da protagonista do romance

Teolinda Gersão resiste à tradição, tal como as suas personagens resistem à domesticação. A leitura da sua obra exige do leitor que não se restrinja a apenas um dos principais focos de interesse da crítica literária: “a tradição, pelo menos dos últimos tempos, na crítica literária, tratou do estilo de três maneiras fundamentais, ou tendo em vista três focos fundamentais de interesse. Há uma vertente psychologizante, que vê na obra basicamente a revelação da personalidade do escritor. Há uma versão sociologizante, que vê na obra fundamentalmente a representação da problemática de uma época, pelo menos nas obras consideradas historicamente representativas. E há uma vertente que, por economia, chamo de formalista (seguindo, aliás, uma tradição), que se preocupa fundamentalmente com a materialidade da obra, deixando em segundo plano o autor (às vezes mesmo em plano nenhum) e os aspectos históricos e/ou sociológicos”¹⁰⁰. Em Teolinda Gersão, a metaficcionalidade funciona como um princípio de construção do mundo não só ficcional¹⁰¹.

Nos seus romances, Teolinda Gersão faz um uso especial dos sinais de pontuação, pelo que exercem uma função simbólica, que não só a sintáctica¹⁰². Trata-se de um estilo particular que não se dissocia, no entanto, de outros estilos “O romance moderno torna-se uma desarticulação das constantes e das regras da narrativa, que expõe os seus processos antes de os fazer explodir. O «nouveau roman»¹⁰³ tornou-se

¹⁰⁰ Sírio Possenti, *Discurso, Estilo e Subjectividade*, 1988: 137 e 138.

¹⁰¹ Cf. Maria da Penha Campos Fernandes, *Mimese Irónica e Metaficção – para uma poética pragmática do romance (contemporâneo)*, 1995: 57-105.

¹⁰² Cf. Maria Theresa Martinho Zambonin.

¹⁰³ Designação imposta pelos jornalistas a um tipo de romance aparecido em França depois de 1950.

uma verdadeira gramática da narrativa (...) A literatura moderna torna-se assim não apenas uma ciência da narrativa, mas ainda uma ciência do discurso, dos seus sujeitos, das suas figuras, das suas representações e, conseqüentemente, da representação na e através da linguagem (...) o romance moderno torna-se uma exploração não apenas das estruturas narrativas, mas também da estrutura propriamente frástica, semântica e sintáctica, da Língua”¹⁰⁴.

Este uso da pontuação é dotado de valor expressivo, que depende, naturalmente, do contexto em que ele é introduzido «Furthermore, the many specific differences in male and female speech, intonation, and language use that have been identified cannot be explained in terms of “two separate languages “but need to be considered instead in terms of styles, strategies, and contexts of linguistic performance»¹⁰⁵

Vejam, por exemplo, em *O Silêncio*, as diferentes linguagens, que representam formas diferentes de ser e de organizar o mundo: a linguagem de Afonso, o médico, concisa, ordenada, clara, e a linguagem de Lídia, a pintora, imaginativa, alvo de jogos de sedução, traduzindo o universo dos sonhos e estabelecendo com a linguagem alguma cumplicidade “...we need to examine the words, the syntax, the genres, the archaic representation that have limited women’s self-knowledge and expression during the long centuries of patriarchy.”¹⁰⁶

O leitor depara-se, por vezes, com a ausência do ponto final em extensos períodos do texto, o que faz com que o romance gire em torno de um mesmo sentido, provocando uma sensação de movimento no interior da linguagem. A utilização da vírgula, do parêntese e do travessão, em detrimento do ponto final, abre-nos várias possibilidades, várias saídas, que também as personagens procuram.

A vírgula surge, por vezes, para intercalar várias falas ou até interromper um discurso para ser introduzida outra fala:

“... porque se tu soubesses a força que há nos sonhos, de noite levantar-me-ias as pálpebras para ver o que estou sonhando e controlar o sonho,

¹⁰⁴ Julia kristeva, *op.cit.*, 1969: 336.

¹⁰⁵ Elaine Showalter, *op.cit.*, 1985: 255.

¹⁰⁶ Elaine Showalter, *op.cit.*, 1985: 374.

É que ela esperava que o amor fosse uma ponte para outra coisa, disse Afonso, outra coisa que não existia, não existiria nunca, ela forçava obscuramente um caminho através do amor, através dele, uma saída, uma porta, uma passagem...”¹⁰⁷.

Outras vezes, ela surge para marcar o contraste dramático entre diferentes formas de estar de ver o mundo, como é o caso das conversas entre Lúdia e Afonso:

“O absurdo de tudo isso, disse Afonso, a paixão da paixão, a procura da procura, o desejo em último caso sem objecto, porque o seu objecto é o desejo e nada do que você conta, ou diz, ou sonha, existe,

o medo do amor, disse ela, o medo que você tem de ir até ao limite de si próprio, de destruir tudo o que fica para trás e criar em seu lugar outra coisa...”¹⁰⁸.

Daí que o carácter tenso de alguns diálogos se expresse, não tanto pelas palavras, mas sobretudo pela pontuação que a elas vem trazer um tom diferente.

O ponto final, quando utilizado, por seu lado, marca quase sempre uma ruptura. Por exemplo, no romance, verificámos o seu uso quando Lúdia constata o problema básico da sua relação com Afonso “...então ela (...) reconheceu que eles eram um homem e uma mulher que não se amavam, porque não conseguiriam falar nunca.”¹⁰⁹.

O travessão pode indicar o movimento do pensamento em tempos e planos distintos. Pode também marcar um corte numa dada unidade. Assim sendo, de uma descrição passa-se a uma expressão de pensamento, tal como de um pensamento se passa para o conhecimento de uma situação/acção “... uma mulher acordando diferente, olhando no espelho a sua imagem, uma mulher (...) que não sabia da sua própria forma e a procurava através do homem – não quero entrar no teu mundo nem mudar o meu rosto”¹¹⁰.

¹⁰⁷ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:62.

¹⁰⁸ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 99.

¹⁰⁹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 111.

¹¹⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:49.

Os travessões têm ainda a função de realçar um determinado elemento/facto, em relação a outros “Tempo de vitória, pois, a certeza provisória de que estava triunfando? Triunfando sobre a vida, o tempo, sobre Afonso – sobre si mesma?”¹¹¹.

Os parênteses, à semelhança dos travessões, visam também destacar alguns elementos, que, não fazendo propriamente parte da estrutura da frase, funcionam como um comentário ou uma observação “Pousou os talheres ainda húmidos e riscou um fósforo para acender a vela (É um hábito nórdico, lembrou-se. Em todos os jantares com Lavínia havia sempre uma vela acesa.) Sorriu a Afonso, do outro lado da mesa posta.”¹¹². Os parênteses são ainda usados para mudar de tipo de discurso - “ Como é Herberto?, perguntou o homem (mas a pergunta era inútil porque em qualquer dos casos, agora, a mulher continuaria a contar)”¹¹³.

Os sinais de pontuação visam, enfim, expressar os vários sentidos do texto e criar uma relação de proximidade entre o discurso e o sujeito. A autora busca uma representação do mundo que reflecta a maneira como ela o vê, assim como as suas personagens procuram um novo mundo, que rompa o silêncio a que se sujeitaram, podendo expressar a sua maneira própria de sentir o mundo “The problem is not that language is insufficient to express women’s consciousness but that women have been denied the resources of language and have been forced into silence, euphemism, or circumlocution”¹¹⁴.

As mulheres foram forçadas, de certa forma, ao silêncio, ao eufemismo e à circunlocução, porque “a literatura também se converteu em silêncio, tornou-se apenas imanente, as palavras ficam cercadas, bloqueadas”¹¹⁵. Contudo, esta situação foi ultrapassada pelas mulheres ao longo dos séculos e Teolinda Gersão, em pleno século XX, provou-nos que a linguagem, em *O Silêncio*, é utilizada “...como palavra, convertida nessa expressão da subjectividade iminente e evasiva que constitui a condição do diálogo. A língua fornece o instrumento de um discurso no qual a personalidade do sujeito se liberta e se cria, atinge o outro e se faz reconhecer por ele.

¹¹¹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:23.

¹¹² Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:21.

¹¹³ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:16.

¹¹⁴ Elaine Showalter, *op.cit.*, 1985: 255.

¹¹⁵ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 118.

Ora, a língua é uma estrutura socializada, que a palavra sujeita a fins individuais e intersubjectivos, juntando-lhe assim um perfil novo e estritamente pessoal”¹¹⁶.

Teolinda Gersão considera que “escrever é romper o silêncio”, sendo que o seu primeiro romance (1981) “é um silêncio rasgado por uma voz que finalmente chega à fala e à escrita; e diz aquilo que tem a dizer e que é um sentimento colectivo (...) escrever não é tanto dar voz ao silêncio, mas dar vazão a uma multiplicidade de vozes, que são as de um determinado tempo e de uma determinada sociedade”¹¹⁷.

A escritora Isabel Allegro de Magalhães classificou *O Silêncio*, de Teolinda Gersão, como um romance experimental. Vemos nele a conjugação do passado, do presente e do futuro, que se interpenetram e se confundem. Contudo, em *O Silêncio*, Teolinda, de certa forma, não se volta para um experimentalismo radical, mas dedica-se, sobretudo, a articulá-lo ao intimismo feminino. Assim, encontramos exposta a vida de dois casais (Lídia e Afonso; Lavínia e Alfredo), contadas a partir do ponto de vista da mulher, principalmente a imaginativa Lídia, podendo dividir-se esta obra em três partes significativas, representando três fases da vida da personagem principal – Lídia.

Na primeira parte, Lídia manifesta o desejo de dialogar com Afonso, dado que este é a sua razão de viver. Nesta primeira parte, ela faz-lhe, indirectamente, um convite para se lançar à aventura e partilhar o mundo dela. Contudo, Afonso, que vive num mundo ordenado e estático, resiste ao seu apelo. Em *O Cavalo de Sol*, Teolinda realça igualmente a resistência do masculino e a oposição do masculino/feminino “Os longos dias em que Jerónimo a deixava só, se fechava nas águas furtadas e a excluía do seu mundo, como se ela não fosse digna de entrar nele”¹¹⁸.

Na segunda parte, Lídia tenta persuadir Afonso a mudar de vida. Desta forma, ela tenta quebrar o silêncio que cresce entre eles, embora esse seja um “projecto” por demais ambicioso.

Na terceira parte, é-nos anunciada a decisão de Lídia face à sua relação com Afonso. A protagonista pretende abandonar Afonso e criar um futuro diferente para ela, que possa, naturalmente, aliar-se ao sonho.

Os romances *O Silêncio* e *Paisagem*, são romances de personagem, pelo facto de neles existir apenas uma personagem central, girando todo o romance em torno da

¹¹⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de Linguistique Générale*, 1966: 84.

¹¹⁷ Joaquim Cardoso Dias, *Teolinda Gersão: A Voz do Silêncio*, in *Ensino Magazine*, 1999: 1, 14 e 15.

¹¹⁸ Teolinda Gersão, *O Cavalo de Sol*, 1989: 42.

mesma. Em *O Silêncio*, em especial, a escritora adopta o tom confessional. A personagem principal deste romance é, pois, Lúdia, uma mulher sonhadora.

Ao longo do romance surge uma outra importante voz na narrativa, que é, precisamente, a intervenção da narradora na história. Assim, ela surge para revelar a vida de Lúdia, os seus pensamentos, os seus sentimentos, os seus sonhos. Entretanto, Lúdia é, não raras vezes, a narradora da história, sendo, simultaneamente, personagem principal e narradora autodiegética do romance, cuja focalização, é mutável, ora é onisciente, ora é externa. Ela imagina diálogos com pessoas ausentes, tais como Afonso. Há sempre um “Tu”, um “Outro” com quem partilha as suas angústias, os seus medos, o seu caos, os seus sonhos. Lúdia vale-se da reflexão para proceder a uma introspecção e a um questionamento do real.

Por vezes, a história é-nos contada na primeira pessoa, recorrendo a narradora ao uso do pronome pessoal de sujeito “eu”, dando-nos a impressão de que a narradora participa na acção de que é personagem principal. Assim, a narradora, por vezes, adopta um estatuto de privilegiada, colocada numa posição de transcendência em relação ao que narra, manipulando o tempo e penetrando no interior de Lúdia. Outras vezes, a narradora limita-se a descrever a interioridade das personagens (focalização interna). A narradora, de certa forma, tende a confundir-se com a autora textual nalguns momentos. No entanto, podemos constatar que *O Silêncio* é uma narrativa privilegiadamente autodiegética, sendo Lúdia, simultaneamente, protagonista e narradora da mesma.

Em *O Silêncio*, a autora textual recorre, por vezes, à narração anterior e ulterior¹¹⁹, como recurso à analepse e à prolepse, sendo que a analepse é uma espécie de anacronia que consiste em recuar no tempo, procurando esclarecer o narratário e/ou leitor sobre a situação narrada “De resto eu era nessa altura muito pequena e não prestava atenção (...) Bom, disse a mulher fechando os olhos, vejo Herberto sentado, sozinho com Alfredo. Lavínia ainda não está, não chegou ainda”¹²⁰ e a prolepse é uma anacronia que consiste numa antecipação da narração de uma situação ou de um facto

¹¹⁹ Genette distingue quatro tipos de narração: a ulterior, a anterior, a simultânea e a intercalada “Anterior é aquela que antecede os factos que narra (...), simultânea, em que coincidem os tempos da história e da narração (...), intercalada, a mais complexa, realiza-se nos momentos de pausa da acção (...), ulterior, o tipo mais empregado até hoje, é aquela cujo tempo é posterior ao da história” (Cf. M^a Lúvia Diana de Araújo Marchon, *A arte de contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa*, 1980: 239 e 240).

¹²⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 17.

“O rosto inclinado de Alcina, pensou, a porta que Ana iria abrir. Afrouxou a pressão dos dedos nos ombros dela, deixou cair os braços ao longo do corpo. Como é que você sabe, disse, você nunca viu essa casa”¹²¹.

Genette distingue a narrativa heterodiegética da narrativa homodiegética, considerando que a primeira é aquela cujo narrador «está ausente da história que conta» e a segunda, cujo narrador está «presente, como personagem, na história que conta»: “La distinction secondaire entre l’homodiegétique à narrateur-protagoniste («héros») et à narrateur-témoin est ancienne, puisqu’on la trouve déjà en 1955 dans l’article de Friedman. Je n’y ai ajouté que le terme d’autodiegétique pour designer le premier cas...”¹²².

Dentro da narrativa principal do romance *O Silêncio* (história de Lília e Afonso), encaixam-se narrativas secundárias – a narrativa imaginativa e rememorativa de Lília, dentro da qual se encaixa também a narrativa de Herberto e Lavínia.

O romance inicia-se com a narração da imagem que Lília criou em torno de um homem e de uma mulher. Lília imaginou uma mulher e um homem deitados na praia “Lília imaginou um corpo deitado numa praia, ao lado de outro corpo. Eram uma mulher e um homem e falavam”¹²³. É uma narrativa secundária que visa a introdução da narrativa principal (a história de Lília e Afonso). Trata-se, pois, de uma narrativa heterodiegética, dado que o narrador não participa na acção narrada, mas com amplo domínio da focalização interna, porque a personagem parece ter conhecimento total da história que imagina: “Talvez porque a mulher imaginada pressentia que o homem estava parcialmente fora do diálogo e lhe resistia, como se ele representasse, de certo modo, um perigo”¹²⁴.

No que diz respeito à história de Herberto e Lavínia, esta é narrada por Lília, classificando-se, quanto à focalização, como sendo, simultaneamente, onisciente e interna, uma vez que Lília, enquanto narradora, descreve e analisa ao pormenor a interioridade das personagens Lavínia e Herberto “Lembro-me dos teus entorpecentes, o sol era um deles (...) eras uma mulher deitada, de olhos fechados, que era uma forma de fugires de tudo o que não aguentavas olhar”¹²⁵.

¹²¹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 123 e 124.

¹²² Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, 1983: 69.

¹²³ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:13.

¹²⁴ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:11.

¹²⁵ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:64.

Partindo da noção do ponto de vista, segundo Norman Friedman¹²⁶, em *O silêncio*, encontramos o eu como protagonista, sendo o narrador igualmente a personagem principal – Lídia. Já *Em Paisagem*, é privilegiado o eu como testemunha – Hortense –, sendo o narrador diferente da personagem (ponto de vista dos romances na primeira pessoa), contudo, em alguns monólogos interiores, encontramos um narrador que se identifica com a protagonista do romance.

Segundo Wayne C. Booth¹²⁷, as vozes do autor exprimem-se pelos vários modos de apresentação e de narração utilizados pelo mesmo para comunicar com o leitor, fazendo-o partilhar o seu sistema de valores. O ponto de vista exprime a relação do narrador com a história que conta.

Como podemos constatar, Lídia, ora fala na primeira pessoa, ora fala na terceira pessoa “... uma mulher acordando diferente, olhando no espelho a sua imagem, uma mulher (...) que não sabia da sua própria forma e a procurava através do homem – não quero entrar no teu mundo nem mudar o meu rosto”; “Abro a porta e invado o teu espaço. Palavras, memória, um corpo, um outro espaço irrompe (...) Ele fala sem se voltar ainda dentro da concentração e do silêncio”¹²⁸.

Digamos que entre a narradora e a personagem principal existe um acto de identificação, pelo que a narradora se reconhece na personagem Lídia, sendo o seu reflexo “... agora ela saíra e a casa estava arrumada, serena, em equilíbrio – é a sua presença, então, que perturba a profunda estabilidade das coisas, e quando ela estava longe ele reencontrava a segurança antiga, a tranquila repetição das coisas conhecidas – a luz acesa”¹²⁹.

Lídia surge sempre em busca da sua identidade, vivendo uma situação conflituosa com Afonso, pois eles eram dois pontos sem contacto. Lídia e Afonso vivem o choque entre duas formas de estar e organizar o mundo “E quando ele está longe eu recupero o meu próprio tempo em que nada ficou nunca estabelecido e é sempre possível organizar de outra forma?”¹³⁰

Em *O silêncio*, vemos por parte das personagens a criação de um modelo relacional. Lídia e Afonso idealizaram um tipo de relação que não coincide com o do (a)

¹²⁶ Norman Friedman *apud* Françoise Van Rossum-Guyon, *Categorias da Narrativa*, 1976.

¹²⁷ Wayne C. Booth, *apud* Françoise Van Rossum-Guyon, *op.cit.*: 1976.

¹²⁸ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 49 e 77.

¹²⁹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:86

¹³⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 75.

seu (sua) companheiro (a), tomando consciência de que os seus “universos” são distintos, pelo que a sua união só ilusoriamente poderá ser duradoura. Trata-se de uma relação que tem como fim a modificação/sujeição do “outro”.

Trata-se de uma relação mediada por valores antagónicos (imobilidade/fugacidade - “... a tensão entre eles era assim entre as coisas imóveis e as coisas movediças, entre a ordem e uma desordem contra a qual, obscuramente, ele se defendia?”¹³¹; espaço eufórico/espaço disfórico - “A luta dela com a casa, as coisas vivas, que ela trouxera consigo e no começo andavam livres, soltas (...) aos poucos, foram sendo arrumadas, soterradas pela casa, que as não aceitara nunca, porque destruíam a sua ordem antiga”, “...um espaço e caos anterior a tudo, porque é nesse espaço de caos que começa verdadeiramente uma casa, crescendo de corpos, palavras (...) porque se tu soubesses a força que há nos sonhos, de noite levantar-me-ias as pálpebras para ver o que estou sonhando e controlar o sonho”¹³²), ora procurando o passado, ora imaginando-o para o confrontar com o presente. Em *O Cavalo de Sol*, escrito por Teolinda Gersão, estes jogos de poder também se sentem entre as personagens Vitória e Jerónimo “Pela primeira vez se divertira, desde então, a brincar com ela. Jogos de poder em que ele lhe dava tarefa após tarefa, cada vez mais difíceis: subir a escada no escuro”¹³³.

Assim, Lúcia oscila entre o passado e o presente, alterando o tempo/espaço de rotina de Afonso “Mas de qualquer modo, agora, havia um tempo vivo, intenso, que o fazia esquecer do tempo antigo, Lúcia surgida, de repente, em sua vida, apanhada também ela de surpresa, lutando no começo, obscuramente lutando, mas ele vencera, finalmente e havia agora uma jovem nos seus braços – uma vitória, talvez, uma rápida vitória sobre a morte.”; “A casa imóvel, nítida, rigorosa”¹³⁴).

Lúcia e Afonso nunca conseguiram conciliar os seus mundos, quebrar o silêncio profundo, pois apesar dos diálogos, o vazio vive nas palavras, impedindo o ultrapassar da solidão. Afonso abandonou Alcina para se libertar da rotina em que vivia, começando a viver com Lúcia, mas a relação deles, pouco a pouco, caiu também na rotina “A tensão entre ambos, desde o início. Porque eles eram dois mundos sem ponto de contacto. A consciência disso, desde o primeiro instante (...) mas Afonso não punha

¹³¹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 86.

¹³² Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 60 e 62.

¹³³ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1989: 39.

¹³⁴ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:34 e 59.

nunca o seu próprio universo em causa, e não viria nunca ao seu encontro. Ele não aceitava risco algum. Porquê então o absurdo impulso de atravessar a ponte quando não haveria talvez nunca uma ponte possível”¹³⁵.

A tensão vivida por eles manifesta-se, sobretudo, nas palavras, na exploração da linguagem-cumplicidade e na partilha de emoções, que marcam dois pólos distintos: o masculino e o feminino. Afonso resiste à mudança e Lídia sente que fracassou, por não conseguir transportá-lo para a outra “margem”, que era a sua.

As personagens masculinas e femininas debatem-se entre a luta do silêncio e a busca do diálogo. Por um lado, o homem silencia-se, por outro lado, a mulher tenta libertar a palavra. Em *O Silêncio*, o diálogo entre o feminino e o masculino só ocorre no início do romance, pelo que, gradualmente, o diálogo se transforma em monólogo na voz da personagem Lídia.

Lídia cria um jogo de palavras, procurando que Afonso participe dele, e imagine com ela um diálogo entre um homem e uma mulher. O jogo consiste em se estabelecer um acto de comunicação entre o casal apaixonado: Lídia e Afonso. Deste modo, Lídia tenta, por meio da ficção, fasciná-lo, ao ponto de ele acreditar que a ilusão a que se entrega é pura realidade e, assim, participar do diálogo que lhe é proporcionado.

Lídia começa por contar a Afonso dados significativos da sua infância, nomeadamente, a fuga da mãe com o amante e a consequente situação de abandono que ela mesma, Lídia, sofreu, por se ver limitada ao silêncio, procurando provocar em Afonso a consciência de que a relação deles se estava a deteriorar porque entre eles se interpunha um silêncio arrasador. O jogo de palavras visa, sobretudo, quebrar os limites impostos, as regras sociais e provocar no “outro” a necessidade de comunicar.

Lídia e Lavínia são duas mulheres vítimas da opressão gerada pela sociedade patriarcal em que estão inseridas. Afonso e Alfredo, adversos à mudança, aceitam a realidade como algo já estabelecido e tido como um modelo.

Teolinda Gersão coloca lado a lado personagens que se identificam umas com as outras, pelo que para obter esse efeito, recorre também ao uso da aliteração e da assonância: **Lídia/Lavínia** (“Lídia, íris, ígnia, um nome esdrúxulo, que sobe até um ponto fino e alto e se parte de repente, o i quebrado, violado como uma palavra dita”, “Lavínia fica-lhe bem, confirma Herberto, movendo a mão que segura o cachimbo. Parece um nome de flor. E depois é uma palavra esdrúxula, sobe até um

¹³⁵ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 34.

ponto alto e parte-se de repente”¹³⁶); **Afonso/Alfredo** “...as pequenas festas, a gramática de tudo isso, que era preciso decorar, mulher de professor deve, dona de casa deve, Lavínia, porque é preciso compreender que Afonso vai uma vez algum tempo a Paris e traz consigo uma estrangeira com uma filha, e não entende depois, ele próprio, o momento de loucura em que saiu da sua norma e seus princípios”, “O nome dela é russo. É uma russa de origem. Simplesmente achámos difícil quando chegámos aqui”¹³⁷).

Lídia e Lavínia, mãe e filha, adoptaram outros nomes que não os seus, de origem russa, cuja acentuação se assemelha, sendo estes portadores de uma conotação, de certa forma, negativa. Talvez essa conotação remeta para a situação de permanente angústia e luta engendradas por ambas as personagens “O *nouveau roman* conduz ao seu grau extremo este processo de deterioração da personagem (...) A personagem vai perdendo tudo o que a identificava, lhe conferia solidez e relevo: a genealogia, a crónica familiar, a fisionomia, a idiossincrasia bem definida...O próprio nome, elemento fundamental, sob o ponto de vista sociológico e jurídico, para a identificação e particularização do indivíduo, é destruído ou desfigurado”¹³⁸.

Afonso, sempre extremamente organizado, defensor da ordem, estático, acaba por não resistir a um desafio, lançando-se numa aventura: deixar Alcina para viver uma relação mais livre com Lídia. Também Alfredo, que se habituou a ensinar a norma e a nunca a violar, cede à loucura, indo buscar uma mulher ao estrangeiro e trazendo com ela uma filha, tal como Afonso fazia quando viajava para Paris.

Neste sentido, apercebemo-nos de que a personagem de nome Afonso, tradicionalmente conservadora, na Literatura Portuguesa, em *O Silêncio* foge à regra, enveredando pela mudança. Veja-se o romance *Os Maias* (1888), de Eça de Queirós, em que a personagem Afonso é extremamente conservadora, vivendo comodamente na ordem e paz do seu lar “Afonso riu muito da frase, e respondeu que aquelas razões eram excelentes – mas ele desejara habitar sob tectos tradicionalmente seus”; “...e pensava com prazer em ficar ali para sempre naquela paz e naquela ordem”¹³⁹. Mas, se por um lado, Afonso de *O Silêncio* quebra com a tradição ao se divorciar da mulher para viver com uma estrangeira, por outro lado, ele acaba por cair novamente na rotina,

¹³⁶ Teolinda Gersão, *op. cit.*, 1981: 48 e 18.

¹³⁷ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 69 e 18.

¹³⁸ Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria e Metodologia Literárias*, 2002: 262.

¹³⁹ Eça de Queirós, *Os Maias: Episódios da vida romântica*, 1888: 7 e 17.

alimentando uma relação monótona e opressiva com Lúdia, tal como a relação que viveu com Alcina, a ex-mulher.

O nome Lúdia, assim constatou Jorge Vaz de Carvalho, “é o da pátria de Aracne, que enciumou Atena com a suprema arte de tecer”¹⁴⁰. Deste modo, Lúdia, em *O Silêncio* vai tentar envolver Afonso, até que ele ceda ao seu desejo, mas tal só é conseguido quando ela o transporta para os seus sonhos, onde imagina uma possível comunicação entre eles “E porque ela era forte e ele era frágil, porque ela era água correndo e ele era vazio e pedregoso, ela podia arrastá-lo consigo, soube ainda, caminhando descalça no tapete e descrevendo em volta dele um círculo estreito, cada vez mais estreito, chegaria a um ponto em que ele não se defenderia mais e deixaria para trás o seu mundo como um invólucro abandonado. E então ela abriria a janela e deixaria entrar o mar”¹⁴¹. É o universo da ficção que lhe dá essa liberdade, que no universo real não tem lugar.

Neste romance a busca da liberdade de expressão é uma constante, pelo que o sujeito feminino pretende quebrar o silêncio, no sentido de despertar o diálogo entre o feminino e o masculino.

O silêncio de Afonso manifesta-se quando ele pura e simplesmente se cala, ou quando ele fala por falar, de modo a que não se possam extrair sentidos das suas frases. Afonso e Alfredo cingem-se ao uso de uma língua conforme às regras gramaticais, ou seja, que siga a norma, a lei e, por tal, reflecta a obediência e a conformidade. Enquanto Lúdia pela palavra mostra a sua paixão incondicional por Afonso, este pelo silêncio, ao negar-se falar ou ouvir o que Lúdia lhe diz, aliena-se da sua realidade conjugal, resistindo ao diálogo amoroso.

No entanto, Afonso não quer entrar no jogo em que Lúdia o envolve e, por tal, só participa nele involuntariamente, não abandonando, como Lúdia esperava, o seu universo imóvel “Uma casa pequena, dissera. Pequena e funcional, onde só caibam as coisas necessárias. Uma casa masculina, o apartamento de um homem. Sensato, organizado, prático, sem a profusão de objectos que as mulheres espalham em volta”¹⁴² - “La maison est un corps d’images qui donnent à l’homme des raisons ou des illusions

¹⁴⁰ Jorge Vaz de Carvalho, *Um encontro através das palavras: Leitura da Obra Ficcional de Teolinda Gersão*, 2003: 12.

¹⁴¹ Teolinda Gersão, *op. cit.*, 1981: 38.

¹⁴² Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 42.

de stabilité"¹⁴³. No fundo, Afonso nega a Lídia o espaço da criação/imaginação libertadora, oferecendo-lhe um espaço muito limitado para agir.

O par masculino surge sempre movido pelas ideias de ordem, lutando contra a opressão. Alfredo, como professor de Português, sempre ensinou a norma, que devia ser respeitada “Rosa, rosae, pensa Alfredo, que é professor de português, mas no início ensina sempre um pouco de latim”¹⁴⁴. Já Lavínia, esposa de Alfredo, encontrava na obediência às leis uma forma de opressão, que nitidamente rejeitava. Lídia, esposa de Afonso, tem consciência de que o mundo não ouve a sua voz porque ele reduz a mulher à condição de objecto. Contudo, esta voz ecoa dentro da personagem. É por essa razão que Lídia não consegue comunicar com Afonso, pois a palavra não passa para o exterior “Porque a mulher imaginada pressentia que o homem estava parcialmente fora do diálogo e lhe resistia, como se ele representasse, de certo modo, um perigo”.¹⁴⁵

Face à sua angústia, Lídia começa a ficcionar a relação que desejava ter com Afonso “Os sonhos aconteciam, pois, era apenas uma questão de empurrar com força, até o sonho cair dentro da vida. Agora movia-se num espaço livre e solto, num tempo de existir, de se sentir existindo. Não haveria chamadas do hospital para Afonso, no meio da noite, eram dias lentos e claros, na casa incendiada pelo Verão” - “Ou era um triunfo sobre Afonso que procurava, conhecer o seu mundo para melhor o poder afastar dele e arrastá-lo para outro, que era o dela?”¹⁴⁶, contudo, enquanto Lídia pela fala verbaliza os seus sentimentos, Afonso mantém o seu silêncio, afastando-se cada vez mais dela.

Lídia acreditava no poder que o amor tinha de solucionar a situação de incomunicabilidade em que mergulhavam os dois, ela e Afonso. Mas, a partir do momento em que ela se apercebe que o próprio amor a oprime, então, ela encontra uma saída para a sua vida e abandona Afonso: “... então ela (...) reconheceu que eles eram um homem e uma mulher que não se amavam, porque não conseguiriam falar nunca”.¹⁴⁷

Digamos que Teolinda Gersão pretende neste meta-romance, ostensivamente preocupado com a linguagem, transmitir-nos uma mensagem: só consegue vencer aquele que resiste. Assim aconteceu, em Portugal, durante a ditadura de Oliveira Salazar, o que podemos constatar no romance *Paisagem* da mesma autora.

¹⁴³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, 1957 : 35.

¹⁴⁴ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 19.

¹⁴⁵ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 11.

¹⁴⁶ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 22 e 29.

¹⁴⁷ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 111.

Lavínia, mãe de Lídia, por sua vez, tenta encontrar uma solução para a sua vida oprimida e vazia, ao lado de Alfredo, e, no entanto, não a encontra “...eras uma mulher de olhos fechados, o que era uma forma de fugir a tudo o que não aguentavas olhar (...) Porque com o tempo te tinhas tornado outra mulher, perfeitamente silenciosa e alheada”.¹⁴⁸

Lavínia, mãe de Lídia, passa por uma situação de opressão familiar parecida e que muito marcará a sua filha. Não encontrando Lavínia, na sua relação com Alfredo, a liberdade que deseja e um sentido para a sua vida, tenta encontrar uma saída em Herberto, partindo à sua procura: “Então Lavínia parte, ao encontro de Herberto. Um dia ela parte, de comboio, com uma pequena mala branca que um homem desconhecido lhe ajudou a pôr na rede (...) alegre-se com o movimento, a decisão tomada, a coragem de arrumar a sua vida”¹⁴⁹.

No entanto, ao perder Herberto, o seu amante, Lavínia fica inerte, pelo que parece ser levada ao suicídio pela ingestão de uma grande quantidade de calmantes, “... grito de repente e entro na carruagem, seguro-a pelos ombros, Lavínia, bruscamente, mas ela não se move, os seus olhos de vidro estão quebrados e debaixo do pequeno chapéu o seu rosto começa a ficar lívido. A sua morte entrando no pequeno mundo de Alfredo”; “...porque ela teria tomado uma dose realmente excessiva de calmante, mas ela apenas exagerou um pouco, porquê suicídio se ela tinha tudo, sim, claro, havia aquele alheamento dela”¹⁵⁰.

No romance *O Silêncio*, as sequências narrativas que compõem a acção principal são articuladas por processos de encaixe e de alternância. Articulam-se por encaixe, dado que uma sequência narrativa (História de Herberto e Lavínia) é inserida dentro de outra (História de Lídia e Afonso), cuja narração é interrompida para ser retomada mais tarde, a marcar uma temporalidade cíclica:

“... Herberto abraça-a, beija-a longamente na boca, despe-a devagar. Deitar-se contra o corpo.

Subir no elevador, abrir a porta, abraçar Afonso. Ele beija-a longamente na boca, despe-a devagar. Deitar-se contra o seu corpo”¹⁵¹.

¹⁴⁸ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 64.

¹⁴⁹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 73.

¹⁵⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 103 e 106.

¹⁵¹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:75.

Assim, pode verificar-se que as sequências narrativas anteriormente mencionadas se articulam também por alternância, pois duas acções vão sendo narradas alternadamente. Iniciada uma sequência, ela é interrompida para ceder lugar a outra, que, por sua vez, fica em suspenso para se recomençar a primeira, e assim sucessivamente “Estou sentada no chão, encostada a uma estante, no pequeno escritório de em desordem, Alfredo caminha de um lado para o outro”¹⁵². A escrita não é linear, daí não se poderem narrar simultaneamente várias histórias.

Romance experimental, labirinticidade, narrativa, linguística e metaficcionalidade convergem na busca de um mundo outro, meramente entrevisto nas teias do desejo de mulheres várias, cujas vozes atravessam as paredes seculares da casa-tradição, que as vem regularmente silenciando.

¹⁵² Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:76.

II.II – Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo: testemunho da época fascista (Ditadura de Oliveira Salazar)

“Tratar das liberdades públicas numa ditadura pode parecer paradoxal senão mesmo absurdo. A realidade, no entanto, mostra que, por muito excepcional que seja, como escrevia Montesquieu, o Poder é sempre, de algum modo, limitado. Nem os sátrapas, nem os monarcas, nem os ditadores contemporâneos conseguiram impor um silêncio total à totalidade dos seus súbditos. A aspiração à liberdade é demasiado forte”

(GEORGEL, Jacques, *Le Salazarisme – Histoire et Bilan* (1926-1974). Trad. Hélia Santos, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1981 : 395).

O Romance *Paisagem* surge como o desenvolvimento d’ *O Silêncio*, que o antecede. Também este romance, à semelhança d’ *O Silêncio*, pode dividir-se em três partes, contudo, estas não se distinguem totalmente umas das outras, dado espelharem aproximadamente os mesmos tempos, lugares e temas, provocando um jogo de reflexos através do qual a diegese narrativa se constrói.

As personagens femininas deste romance vivem numa espécie de dependência do masculino. A primeira parte apresenta-nos a narradora principal da obra – Hortense – que, após a morte de Horácio, seu marido, e de Pedro, seu filho, tenta obsessivamente o suicídio. Esta angústia por ela sentida contrasta vivamente com as personalidades de Pedro, seu filho, e Clara (companheira de Pedro), que organizam o mundo de outra forma “Alguma coisa começara, pois, a mudar, as pessoas não tinham já o comportamento habitual nem os sentimentos que se esperavam delas, ensaiavam outros modos de viver, menos agressivos e mais leves, organizavam o mundo de outro modo, com almofadas pelo chão e sem cadeiras, com novas formas de conviver possíveis”¹⁵³.

¹⁵³ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 45.

A segunda parte é ocupada pelas recordações de Hortense: da sua infância e adolescência, da ruptura que o conhecimento de Horácio provocou nela, da alegria de viver com ele numa casa «aberta e povoada», das mortes prematuras do marido e filho, que a deixaram desorientada. Estas memórias surgem mergulhadas na vida colectiva do povo português, que vive, nos anos 60/70, inconscientemente, a emigração, a guerra, a prisão, o exílio, que se sente culpado e, mais tarde, revoltado.

A terceira parte regressa ao presente de Hortense e coloca esta personagem em plano de igualdade com Clara, pois a segunda, no limite do desespero, após a morte de Pedro na guerra colonial, tenta o suicídio. E é neste momento que Hortense ganha forças e a salva. Como pano de fundo da história, vemos tecer-se a revolução do 25 de Abril, momento de libertação para o povo português, que permitiu que todos, quer os emigrantes, quer os exilados e os soldados, regressassem à sua pátria. No entender de Rui Leandro Maia “Ao dar-se a revolução de 25 de Abril de 1974, a descolonização, amplamente desejada, assume-se como o mote revolucionário por excelência. Descolonizar é, nesta altura, um processo irreversível, ainda que não consensual”¹⁵⁴.

Paisagem, apesar de ser um romance de personagem, é-o também romance de espaço, por caracterizar um momento histórico que viveu a sociedade portuguesa em pleno século XX, de 1936 a 1974: a Ditadura Salazarista. A personagem central de Paisagem é Hortense, cuja voz é comum à de tantos portugueses que sofreram a repressão e o silêncio durante este período histórico.

A vida das personagens aparece, de um modo ou de outro, completamente, despedaçada “Em contrapartida, é a intervenção do exército que determina em Portugal as duas alterações mais importantes da situação política: em 28 de Maio de 1926 e em 25 de Abril de 1974”¹⁵⁵. É dentro do próprio sistema que a queda do ditador O.S. se arquitecta, sobretudo, devido às forças armadas. Os militares percebem, finalmente, a partir do elevado número de mortos registados na guerra colonial, que o fascismo é uma farsa.

A narradora, tal como em *O Silêncio*, narra na primeira e terceira pessoas, pelo que várias vozes se cruzam na narrativa. Note-se o que nos diz Teolinda Gersão em nota

¹⁵⁴ «A descolonização Portuguesa: um balanço crítico», in ROSA, Victor Pereira da – CASTILHO, Susan (org.), «Uma construção enviesada: a mulher e o nacionalismo do século XIX», *Congresso Internacional Pós-colonialismo e Identidade*, 1998:19.

¹⁵⁵ José António Saraiva e Jorge Silva Vicente, *O 25 de Abril visto da História: Do 25 de Abril às Presidenciais, falando do século XIX, da República, de Salazar*, 1976: 19.

prévia do romance “O resto do texto também não é meu. De diversos modos foi dito, gritado, sonhado, vivido por muitas pessoas” A ela pertencerá apenas a organização dessas memórias.

Uma das técnicas narrativas muito utilizadas no romance contemporâneo é o monólogo interior, técnica inventada por Édouard Dujardin (1861-1949), em que é dada a conhecer ao leitor a vida interior da personagem, através do discurso da mesma, sem a intervenção do narrador por meio de comentários ou explicações “Le monologue intérieur est en effet le langage d’un effort d’attention qui, autour de l’objet surgi ou choisi, cristallise diverses fonctions psychologiques: émotion, mémoire, imagination, intellection”¹⁵⁶. Em geral, o monólogo interior caracteriza-se pela escassez de pontuação e de rigor sintático. Segundo Michel Zéaffa, o romancista deverá fazer com que o monólogo seja um modo de relação entre o herói e o mundo e de comunicação entre o herói e o leitor.

O monólogo interior traduz o tempo interior da personagem, que rememora um momento da sua vida ou reflecte sobre o presente, procurando romper com o caos que a leva, como no caso de Hortense, ao desespero “...uma revolta surda por te deixar partir, deveria abraçar-te e não te deixar partir, abrigar-te da morte no meu corpo, um desejo crispado de que me tivesses visto, proibiste-me de vir mas no fundo sabias que viria, e toda esta fuga, distância, compostura, este poupar-te e poupar-me a todo o excesso me sufoca de repente (...) este ódio ao cais, às despedidas lancinantes, por que não gritar alto, assumir este cais e estas cenas, estão na nossa vida desde há séculos (...) o que quer que aconteça é culpa minha, sou culpada deste navio e deste cais, porque nós preferimos culpar o destino (...) um povo sem força nem vontade, apenas embarcando”¹⁵⁷.

O monólogo interior é, sobretudo, a expressão de um pensamento íntimo próximo do inconsciente, pois trata-se de um «discurso do “eu”», que não revela o destinatário da sua mensagem “Le monologue dit intérieur sera le champ clos de cet affrontement du Moi et du monde”¹⁵⁸.

¹⁵⁶ Michel Zéaffa, *Personne et Personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, 1971 : 153.

¹⁵⁷ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982:65.

¹⁵⁸ Michel Zéaffa, *Personne et Personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, 1971 : 469.

No romance *Paisagem* vemos a confluência de dois discursos – o discurso histórico e o discurso ficcional –, pelo que o romance se estrutura com base em factos reais e imaginários. Estabelecem-se, assim, “... relações entre os diferentes tipos de tempo: da “história”: cronológico, interior, mítico; do “discurso”: da escrita, do espaço da página, da leitura”¹⁵⁹.

O romance representa um espaço de inscrição e de afirmação da voz feminina, que é também a voz de todo um povo oprimido contra a onnipotência do discurso patriarcal e opressor, marcadamente masculino, cujo representante máximo é Oliveira Salazar. Trata-se, por isso, também de um meta-romance centrado na construção do mundo a partir da construtividade ficcional literária.

Através da paisagem descrita em *Paisagem*, Teolinda Gersão revela-nos uma forma diferente de apreender o real, uma visão feminista do estado da nação. Deste modo, faz todo o sentido o título escolhido pela escritora para este romance: *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*. Por detrás dessa descrição da paisagem está um olhar feminino que desvenda, etapa por etapa, as várias personagens que espoletam a atenção do leitor. Trata-se, simultaneamente, de um olhar que parte do interior da casa para nos dar a conhecer a paisagem exterior, do qual se vê privado de participar e de um olhar que se volta para o interior das personagens, permitindo-lhes uma redescoberta de si mesmas pela contemplação do espaço em que vivem.

As paisagens que se cruzam neste romance visam a afirmação da identidade e do poder pelos que não podem fazer ouvir a sua voz, sendo que, quer a luta das mulheres isoladas, quer a luta do povo através de actos colectivos como a revolução do 25 de Abril, visam o mesmo fim. Esse fim é conseguido na terceira parte do romance, por um lado, quando nasce o filho de Clara e de Pedro, que representa a esperança quase perdida de Clara e, por outro lado, quando o povo reclama a sua liberdade pela revolução, derrubando a figura mítica de Oliveira Salazar.

A subversão é vista como força libertadora, tal como noutras ficções contemporâneas, como o exemplo da obra *Tocata para Dois Clarins*, de Mário Cláudio, em que a personagem Maria, tal como Hortense, em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, busca um novo caminho ao sofrer “E um impulso me assaltava, a horas mortas, de transgredir uma lei que, de facto, ninguém me impusera, mas que sentia pesar, sobre

¹⁵⁹ M^a da Penha Campos Fernandes, *Mimese Irónica e Metaficção (para uma poética pragmática do romance contemporâneo)*, 1995: 335.

a minha fronte, como uma dessas febres renitentes, que não querem abandonar-nos”¹⁶⁰. Maria é uma sonhadora, que vive com alguma sensibilidade as experiências às quais o povo português se submete, pelo sacrifício que julga dever à pátria “A pátria secreta estava connosco, entretanto, naquelas primícias da profunda ternura, que nos consagrávamos, como se uma tocata interminável, composta para dois clarins, nos houvesse aguardado, por séculos e séculos. Apontados pelo destino, na Europa desmembrada, íamos obedecendo, os dois, às vozes que nos chefiavam”¹⁶¹.

Como frisou José Ornelas, no artigo «O Corpo Fascista na Narrativa Portuguesa Contemporânea», “O fascismo deriva ou nasce aparentemente de uma disputa com uma cultura de fragmentação e relativismo moral, e uma sociedade gananciosa que tinha perdido a sua unidade, o seu enquadramento moral, porque as doutrinas materiais do socialismo, comunismo, liberalismo, companhias e/ou corporações e os sindicatos se tinham apoderado dessa cultura e dessa sociedade. Em lugar da decrepidez moral e cultural do velho Portugal, ou seja, o Portugal de fins do século XIX e princípios do século XX, o fascismo, ia oferecer alegadamente uma visão idealizada da nação e também uma nova concepção do indivíduo”¹⁶².

A narrativa pós-revolucionária veio pôr a nu o mito fascista, que usurpava dos seus poderes ideológicos para criar uma noção de identidade e de nação completamente imaginárias. Trata-se de um nacionalismo exagerado e, por tal, agressivo, pelo que os portugueses foram impedidos de interpretar devidamente a sua História (de 1926 a 1974): “A identidade nacional dos portugueses foi-se construindo na História, durante os séculos”¹⁶³.

O fascismo insurgia-se, essencialmente, contra o positivismo, o racionalismo, o liberalismo, o modernismo e o materialismo. O fascismo viveu de conceitos, ideias e teorias, de entre os quais, a preocupação pelo corpo, pois ele era um elemento-chave de contestação do povo, face ao poder que se instalava. Deste modo, o fascismo manifestou-se contra o corpo, na sua dimensão sexual e erótica, alertando para os interesses da nação e para a preservação da sua integridade. A sua ideologia proclamava a célebre máxima latina “Mente sã em corpo são”, ou seja, uma relação natural entre o corpo e a mente. O corpo assexuado representava, assim, o espaço político, sendo

¹⁶⁰ Mário Cláudio, *Tocata para Dois Clarins*, 1992:25.

¹⁶¹ Mário Cláudio, *op.cit.*, 1992: 65.

¹⁶² José N. Ornelas, 2003: 210.

¹⁶³ Isabel Allegro de magalhães, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, 1995: 188.

sinónimo de virilidade, em detrimento do corpo sensível, emotivo e afectivo, considerado doentio.

Salazar, o ditador português, é visto, em *Paisagem*, segundo duas perspectivas: a positiva (Áurea) e a negativa (Hortense). Na primeira exerce o seu fascínio, sendo considerado o âmago da perfeição e da incorruptibilidade. Na segunda projectando os sentimentos de horror e de insegurança.

A mulher é associada ao corpo e, segundo a ideologia fascista, é fonte de prazer, de luxúria, pelo que toda a feminilidade é repudiada. Só a mulher pura e que ascende ao estatuto masculino é aceite neste regime, o que se pode constatar em *Paisagem*, na personagem Áurea. O seu próprio nome indica que é preciosa e perfeita. “A ideia de que o prazer degradava, de que era preciso manter-se incorruptível, acima do baixo gozo da carne; ela fazia tudo isso sem esforço (...) tinha um nome profético, Áurea, de ouro, a feita de ouro”¹⁶⁴.

Áurea, que considerava uma degradação os excessos do corpo, tem a missão de vigilante, exercendo a sua autoridade perante os que não se podem defender, senão pela subversão “Para Áurea, reprimir é educar; um corpo reprimido é um corpo educado, o corpo que melhor serve os desígnios da retórica fascista”¹⁶⁵. Por isso, na luta contra o opressor, a educação era primordial. Daí que Hortense na escola tentasse a todo o custo novas representações do mundo.

A escola veiculava os ideais de O.S., considerando-o um Deus a quem se devia cegamente obedecer e rezar. Assim, Áurea, professora de Hortense, era a portadora da voz de O.S. – autoritária e controladora –, pelo que sofria também, ainda que indirectamente, a submissão ao domínio masculino. Hortense mostra a sua indiferença em relação à professora por meio da subversão da linguagem “Le travail de subversion auquel Artaud avait ainsi depuis toujours soumis l’impérialisme de la lettre avait le sens négatif d’une révolte tant qu’il se produisait dans le milieu de la littérature comme telle”¹⁶⁶; “Mais cette transgression du discours (et par conséquent de la loi en générale, le discours ne se posant qu’en posant la norme ou la valeur de sens, c’est-à-dire l’élément de la légalité en générale) doit, comme toute transgression, conserver et confirmer de quelque manière ce qu’elle excède. C’est la seule manière de s’affirmer

¹⁶⁴ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 118.

¹⁶⁵ José N. Ornelaa, *op.cit.*, 2003: 228 e 229.

¹⁶⁶ Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, 1967: 283.

comme transgression et d'accéder ainsi au sacré qui «est donné dans la violence d'une infraction»¹⁶⁷.

A emancipação da mulher surge aos seus olhos como uma ameaça de destruição da cultura, de degradação e de decadência da sociedade. Para fazer face à emancipação da mulher, Áurea começa por incutir nos seus alunos as noções de renúncia, proibição, abnegação, sacrifício, dever, entre outras, controlando os excessos do corpo, ao exercer o seu papel de professora “Dominar o corpo com os grilhões do espírito. Através da renúncia ao corpo, transmutar misticamente em ouro a carne maléfica e corrupta. Corrigir a natureza, substitui-la por outra, adquirida e mais perfeita. Porque acerca de tudo elas tinham sentimentos despropositados, excessivos, sem controlo, que era preciso orientar para o caminho certo”¹⁶⁸.

Contudo, ela não se preocupa só com as mulheres, mas também com os homens, pelo que ela insiste na supressão do desejo por ambos os sexos “...o corpo tornou-se, em muitas narrativas contemporâneas, o espaço para a compreensão da subjectividade e da sexualidade durante o período do Estado Novo (...) há muitas outras que têm focado o corpo como um espaço para compreender o fascismo, um sistema centrado na construção de um sujeito cuja sexualidade e subjectividade são sancionadas e institucionalizadas pelas próprias autoridades”¹⁶⁹.

O corpo, segundo a ideologia fascista, devia ser renunciado, pois este simbolizava a perversão perante o núcleo da ordem universal – O.S. –, por tal, era considerado repugnante. Assim sendo, tudo o que representava uma ameaça ao sistema imposto era alvo de represália: o corpo, o lápis, a palavra, a emoção, e até o movimento “Cortem todas as palavras suspeitas, ordenavam. Eles hesitavam, porque tudo lhes parecia suspeito, e não sabiam por onde começar. No início tinham riscado da língua as palavras proibidas, liberdade amor esperança subversão beijo sexo povo...”¹⁷⁰, “A obediência, o medo são as molas do sistema político estabelecido a partir de 1933 sob o nome de Estado Novo”¹⁷¹. Assim opera a censura, liderada pelos fascistas. Todos quantos ousavam pôr em causa o regime sofriam as consequências dos seus actos, palavras ou pensamentos, o que dificultava, sobretudo às mulheres, a construção da sua

¹⁶⁷ Jacques Derrida, *op.cit.*, 1967: 403 e 404.

¹⁶⁸ Teolinda Gersão, 1982: 120.

¹⁶⁹ José N. Ornelas, 2003: 224.

¹⁷⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 110.

¹⁷¹ Jacques Georgel, *Le Salazarisme – Histoire et Bilan (1926-1974)*, 1985: 123.

identidade como sujeitos. O.S. tinha a pretensão de poder cortar a voz ao povo e às mulheres e, portanto, falava em nome deles “La culture patriarcale est une culture fondée sur le sacrifice, le crime, la guerre”¹⁷².

No romance *Paisagem*, o corpo vai ser um dos principais elementos de transgressão à ordem imposta pelo ditador. Neste romance, Hortense reivindica o seu espaço feminino, pondo em causa a centralidade do espaço masculino, representado por O.S., que se encontra em crise. A linguagem de Hortense, assim como a sua capacidade de acção e de resistência vão enfrentar o domínio fascista, demarcando-se dele pela afirmação da diferença.

Durante a guerra colonial, os portugueses quiseram apropriar-se dos povos invadidos de África, mas não conseguiram nunca roubar-lhes a sua identidade e os seus valores próprios. Também Hortense não se deixa apropriar, assumindo-se como um corpo livre e espontâneo.

Enquanto alguns portugueses vêem em Salazar a figura paternal ou divina, outros portugueses, tal como se constata em *Paisagem*, consideram que Salazar é um falso salvador e que a sua pretensão é alienar o povo português, negando-lhe o acesso à construção da sua própria história, através do conformismo.

Tal como em *O Silêncio*, Alfredo, professor de Português, se rege por uma gramática que urge ser decorada, também Áurea, em *Paisagem*, cumprindo o seu papel, não só de professora, mas sobretudo de transmissora dos ideais fascistas, incute aos seus alunos regras rígidas. Estas regras não dizem só respeito à gramática, mas sobretudo aos valores como a pátria, a família e Deus, manipulados pela “omnipresença” de Oliveira Salazar nas salas de aula. Digamos que se pode estabelecer uma ligação entre os que utilizam uma gramática linguística (Alfredo) e aqueles que fazem uso de uma gramática política (Áurea/Oliveira Salazar), regulando, assim, o discurso do povo.

É de realçar o facto de as personagens que exibem comportamentos mais inflexíveis, pautando-se por valores como a ordem, a norma, quer em *O Silêncio*, quer em *Paisagem*, terem nomes iniciados pela vogal “A”: Afonso, Alfredo, Áurea. Já Lídia e Lavínia, em *O Silêncio*, que procuram uma saída, têm como iniciais do nome próprio a consoante “L”, de liberdade, talvez.

Áurea, pela vigilância e observação, condiciona Hortense, reservando-lhe apenas o estatuto de vigiada e observada, o que a sujeita ao seu poder. A vigilância visa a

¹⁷² Luce Irigaray, *op.cit.*, 1989: 23.

criação de um corpo que se expresse por uma só voz, aceitando a resignação, a submissão e o conformismo. O fascismo exclui as mulheres da esfera pública, conferindo-lhes apenas papéis ligados ao espaço privado, ou seja, doméstico, familiar.

Hortense, pelo contrário, desafia a vigilância e repressão exercida pelo Estado Novo, recusando a obediência, a submissão e a agressão que emanam do “espaço asfixiado e egoísta de O.S.”¹⁷³.

Tal como em *Paisagem com Mulher e mar ao Fundo*, de Teolinda Gersão, na obra *Tocata para Dois Clarins*, de Mário Cláudio, a vigilância e controle coexistem, pois o regime salazarista assombra os portugueses, fazendo-os reger-se por uma lei sem sentido e indigna, do ponto de vista humano, adormecendo o sonho que vivia nas entranhas de cada um “Como éramos inconscientes, nessa época, passando à margem do sofrimento humano, por nossa culpa, e pela de quem nos fiscalizava o crescimento!”¹⁷⁴.

As mulheres representam um perigo para a ideologia fascista, por porem em causa a ordem e a integridade do sistema. Mas também Áurea vive, inconscientemente, uma vida de renúncia e de autocontrole “Muitos eventos narrados (...) revelam que o país dá a impressão de estar aparentemente a falar com uma única voz e que todos os homens são um único homem sob a liderança de Salazar”¹⁷⁵.

Hortense desde a infância sempre sentiu o impulso de criar novos espaços, nunca se deixando dominar pelo outro. A criatividade e inovação, criticadas por O.S., por representarem uma afronta ao poder e às leis pré-estabelecidas, partilham-nas Horácio e Hortense, em *Paisagem*, pelo que com elas tentam transformar a sociedade, no sentido de cada um encontrar o seu espaço sem assombrar o espaço do outro. Horácio sempre apoiou Hortense nessa luta, que não era só dela, mas de tantas mulheres do seu país. A pintura surge, para ela, assim como a arquitectura, para Horácio, como a possibilidade de construir novos espaços, expressando a sua maneira própria de sentir e de pensar. A pintura (Hortense) e a arquitectura (Horácio) eram, assim, formas de evasão e de construção de um mundo diferente: um espaço libertador “Procurando em algum lugar a saída, o ponto de fuga, para fora do espaço de O.S.”¹⁷⁶.

Horácio assemelha-se, na atitude que tem perante a vida, com o poeta latino e grande amigo de Virgílio, também de nome Horácio. Do ponto de vista do conteúdo da

¹⁷³ Teolinda Gersão, 1982:106.

¹⁷⁴ Mário Cláudio, *Tocata para Dois Clarins*, 1992:14.

¹⁷⁵ José N. Ornelas, 2003: 234.

¹⁷⁶ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 99 e103.

sua poesia lírica, o poeta rege-se por um ideal de vida simples “*aurea mediocritas*”, que se encontra em contacto com a natureza. Do ponto de vista filosófico, Horácio era um epicurista, pelo que defendia um ideal de vida que consiste na ataraxia, na defesa do *carpe diem*. Assim, diz-nos o poeta na Ode I, 11 (versos 1-8)¹⁷⁷, “Dum loquimur, fugerit inuida aetas; carpe diem, quam minimum credula postero” (“Enquanto falamos, terá surgido o tempo avaro; goza o dia, o menos possível confiante no dia que há-de vir/no futuro”).

Também Horácio, em *Paisagem*, se caracteriza por uma calma e serenidade completamente adversas ao clima de terror difundido por Oliveira Salazar e seus seguidores. Hortense, na companhia de Horácio, vive momentos felizes, de autêntica liberdade, tendo apenas como contraponto a ditadura salazarista.

A arte, como actividade criativa, proporcionava a Hortense uma liberdade incompatível com a repressão exercida por O.S. e seus aliados “...um labirinto escuro (...) Gil fora preso no dia seguinte e a relação com todas as coisas perturbou-se (...) A pintura converteu-se num exercício absurdo, numa forma rudimentar de evasão (...) mas entretanto outros ficavam de pé, dias e noites a fio, com os olhos e os braços abertos diante de uma lâmpada acesa, cambaleando, ébrios de cansaço, perdendo durante segundos a consciência até que uma pancada mais forte de novo os despertava”¹⁷⁸.

Entre a Literatura, a Pintura e a Architectura há uma correspondência, a chamada “correspondências das artes”¹⁷⁹. A Literatura é uma arte temporal, enquanto que a Pintura e a Architectura são artes espaciais. Contudo, apesar da Pintura e da Architectura não poderem narrar como a Literatura, nos romances de Teolinda Gersão vemos uma espécie de tentativa de tornar a temporalidade espacial. A escrita também é plástica, tal como a Pintura, dado que é um material manuseável.

O romance *Paisagem* situa-se entre dois períodos da história, que são a ditadura de Oliveira Salazar “...espaço asfixiado e egoísta de O.S.” (p.106) e o 25 de Abril, entre a opressão e o grito da liberdade “Autoridade e liberdade são dois conceitos incompatíveis...Onde existe uma não pode existir a outra”¹⁸⁰. Por isso, a narrativa está

¹⁷⁷ Horace, *Odes*, Paris, Les Belles Lettres, 1997: 30.

¹⁷⁸ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 99.

¹⁷⁹ Étienne Souriau, *A correspondência das artes – Elementos de Estética Comparada*, 1983.

¹⁸⁰ Jacques Georgel, *op.cit.*: 68 (Esta citação é extraída da obra de António Ferro, *Salazar, o Homem e a sua Obra* (1933), de António Ferro, pp.46 a 49).

embrenhada de eventos que ficaram gravados na memória das personagens. Por exemplo, ao longo da narrativa, é descrita a partida para a emigração e para a guerra colonial “...só os homens são pouco numerosos, é um país donde os homens partiram, vão partindo em cada dia mais, a emigração e a guerra, as duas formas de ausência; “...porque «eles» eram os donos da terra e nós não tínhamos lugar”¹⁸¹.

Na segunda parte do romance, Hortense a partir das memórias da infância entende que, quer ela, quer o povo português, só poderão salvar-se da sombra da morte se conseguirem vencer o mar, o que só será possível com a queda do regime salazarista. Deste modo, aqueles que partiram para a guerra colonial, assim como para a emigração, puderam regressar ao seu país e festejar a liberdade de acção e de expressão. Aliás, segundo Rui Leandro Maia, “... a descolonização que operámos não poderia ter sido muito diferente daquilo que foi, porque, antes de mais, ela foi o resultado de uma longa colonização a que associamos as grandes expectativas de emancipação geradas a partir de movimentos congéneres nas décadas de 50 e 60”¹⁸².

É de notar-se ainda que emigrantes, exilados e soldados, que regressaram após o 25 de Abril trouxeram consigo outras imagens de um país que não lhes pertencia, mas que lhes permitiu conhecer outras paisagens “A experiência vivida e sofrida pelos militares – povo armado – durante uma guerra que durava há 13 anos, tornou evidente que a descolonização era uma condição inerente e indissociável da própria libertação do Povo português. Foi assim que, de um golpe, o 25 de Abril representou não só a queda de um governo com toda a sua estrutura política e repressiva ao serviço dos monopólios, mas também o fim das guerras coloniais, a descolonização, e, consequentemente, a definição socialista das opções para a reconstrução do país consignada na Constituição”¹⁸³.

Assim, puderam construir um novo país baseado noutras construções, o que implicou que tivessem consciência da alteridade. Segundo Sheila Maria Dula, “Tanto a colonização como a guerra à distância entre as nações colocaram os europeus face a diferentes tipos de relações de alteridade: o outro era o nativo americano desconhecido,

¹⁸¹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 62 e 171.

¹⁸² «A descolonização Portuguesa: um balanço crítico», in ROSA, Victor Pereira da – CASTILHO, Susan (org.), *Congresso Internacional Pós-colonialismo e Identidade*, 1998: 11.

¹⁸³ Victor de Sá, *Repensar Portugal: reflexões sobre o colonialismo e a descolonização*, 1977: 103.

mas outro era também o próprio europeu – conhecido – de diferentes nacionalidades, com as quais se disputava o mesmo espaço”¹⁸⁴.

Ao longo do romance, a protagonista – Hortense – evolui no sentido da construção/busca da sua identidade, pelo que ela compreende que a vontade individual não é capaz de derrubar O.S., mas somente quando várias vontades se unirem. Não esquecendo, pois, que é dentro de cada um que se pode construir um mundo novo e encontrar-se a sua própria identidade. A que foi conseguida com o 25 de Abril foi só a identidade nacional.

A consequência da guerra colonial – a morte – “viveu-a” também o filho de Hortense “...o exército terá sido durante toda a vida do regime a sua única força real, bem organizada e dócil, e que lhe foram necessários doze anos de guerra colonial para que tomasse uma nítida consciência da inutilidade do prosseguimento dos combates.”¹⁸⁵. E, ao longo da narrativa, vemos os sentimentos de tristeza, revolta e luta adensarem-se face à injustiça. Tomando as palavras de Rui Leandro Alves da Costa Maia, “Dia a dia, o impacto destas mortes, a angústia dos familiares e todos os que afectivamente se ligavam aos combatentes ajudaram a criar um sentimento mudo de discórdia e revolta para com o regime: em silêncio a descolonização era, ainda que inconscientemente, pretendida”¹⁸⁶.

Estes sentimentos são espelhados, sobretudo, por Hortense, que na sombra da morte vai encontrando as forças contra o “opressor”. Hortense, personagem principal do romance, recorda-nos a sua infância, em que na escola tinha que venerar a imagem de Oliveira Salazar “Rezar todas as manhãs por O.S.”¹⁸⁷.

A guerra colonial surge como uma ameaça de morte para os filhos das várias mães da história. É por esta e outras razões que a figura emblemática de Oliveira Salazar, assim como o peso da sua ideologia, da censura e das suas instituições, são alvo de uma severa denúncia “Eu reflecto o povo, disse O.S. pela voz de todos eles. E àqueles que têm a ousadia de não se parecer com o reflexo, a imagem que eu proponho, corto-

¹⁸⁴ «A fronteira e o Pirata: análise dos discursos que constroem uma identidade», in ROSA, Victor Pereira da – CASTILHO, Susan (org.), *Congresso Internacional Pós-colonialismo e Identidade*, 1998: 30.

¹⁸⁵ Jacques Georgel, *op.cit.*: 261.

¹⁸⁶ «A descolonização Portuguesa: um balanço crítico», in ROSA, Victor Pereira da – CASTILHO, Susan (org.), *Congresso Internacional Pós-colonialismo e Identidade*, 1998: 13.

¹⁸⁷ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 111.

lhes a voz”¹⁸⁸. A figura de Oliveira Salazar, pelo domínio que exerce sobre todo o povo português, chega a confundir-se com a imagem de Deus.

Há, em *Paisagem*, dois gestos colectivos, que simbolizam essa revolta e tomada de poder: a festa do Senhor do Mar e a queda do regime salazarista. O primeiro gesto é importante na medida em que o Senhor do Mar é associado ao Senhor da Morte, ou seja, a Oliveira Salazar, pelo que o povo destrói essa imagem mítica “...era a festa da morte, gritam, mas doravante é a festa da vida, ele caiu do seu trono e somos nós agora os senhores do mar e os senhores da terra, desvendámos o enigma e encontrámos a saída do seu reino, não partiremos mais porque esta terra é nossa”¹⁸⁹. O segundo gesto realça a azáfama da revolução e a alegria do povo, verdadeiro momento de festa. O romance vive de momentos de partida e de regresso, em diferentes tempos e espaços.

Em *Paisagem*, a figura de Oliveira Salazar, digna de admiração, representa um mito. Trata-se de uma representação falsa e simplista de um Salvador, capaz de libertar um povo e de restaurar o prestígio nacional. O mito nacional, encarnado na figura de Oliveira Salazar, reflecte marcas da História Portuguesa, nomeadamente da época dos Descobrimentos. Este mito assemelha – se ao mito sebastianista, que encontrámos na Literatura Portuguesa, por exemplo, em Fernando Pessoa. Com o desaparecimento do rei D. Sebastião em Alcácer-Quibir, em 1578, a nação portuguesa ficou “órfã” e abriu-se caminho ao domínio castelhano. Mergulhada a nação portuguesa numa profunda crise, a partir a morte de D. Sebastião, agravada pelo *Ultimatum* Inglês, de 1890, que aprofunda a crise da Monarquia e determina o Regicídio de 1908, ao povo só restou a crença num mito messiânico. O povo acreditava que viria um Messias libertá-los da crise nacional e ajudá-los a enfrentar essa situação humilhante. Mas, tal como o mito de Oliveira Salazar, também o mito sebastianista não passou de uma verdadeira utopia.

O mito permanece, assim, porque navega do passado para o presente, estando, deste modo, sujeito aos diferentes significados que a sociedade lhe vai atribuindo. Mas em *Paisagem*, o mito perde o seu carácter imóvel e absoluto, pelo que a tradição dá lugar à modernidade, num incessante jogo de imagens que o leitor tem o prazer de partilhar com a autora. O mito é descodificado e, por tal, a ideologia Salazarista deixa de exercer poder sobre as personagens. As personagens, habituadas a conformar-se com as atrocidades dos abusos de poder e com a obediência a uma figura intocável, foram

¹⁸⁸ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 128.

¹⁸⁹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982:154.

capazes de agir, no presente, pela liberdade “...percebi que, contas feitas, o 25 de Abril me revelara, sobretudo, a morte da ideologia”¹⁹⁰.

Oliveira Salazar, pelo mito que representava, provocava o fascínio, mas pela ideologia que veiculava, representava o temor. O Senhor do Mar é identificado como uma figura mítica que, por um lado, exerce o seu fascínio e, por tal, é alvo de cultos, rituais, cantos e, por outro lado, exerce a sua tirania, desperta o medo. É por essa razão que o povo se insurge contra ele, apelidando-o de Senhor da Morte. Afinal, não era a vida que ele pregava, mas, isso sim, a morte.

O culto ao Senhor era apenas uma sujeição, o mito da opressão, ao invés de ser a celebração voluntária de um Santo, que queria e fazia o bem. A voz do mar opunha-se, assim, à voz do povo. A do mar assemelhava-se à de O.S., inibindo a acção do povo, pelo que exercia a sua “aparente” onnipotência “O detentor único do Poder, a encarnação única da nação é Salazar. Deus não é senão um instrumento da nova partição; o mais importante sem dúvida alguma mas apesar disso um instrumento, cujo papel é definido: justificar o poder de Salazar e a obediência que lhe é devida”¹⁹¹. Mas o povo não se rende ao mal e, quando menos se esperava, ele desmascarou o malfeitor e deu-se a revelação, que libertou as consciências.

O mar é, no romance *Paisagem*, pano de fundo de vários acontecimentos, surgindo como um horizonte, uma recordação, uma atracção, local de naufrágio ou de submersão. Em geral, o mar surge como lugar de morte, onde chegam e partem barcos rumo ao incerto.

No contexto da expansão portuguesa, o mar era símbolo de abertura para novos mundos, assim como um espaço de liberdade. Em *Paisagem*, pelo contrário, o mar é símbolo de morte, representando a opressão e o limite “... neste livro eu vi o mar como fechamento, como uma parede que nos isolava do resto do mundo - isto no contexto do Salazarismo, que é o ambiente político do livro. O mar tinha nessas páginas uma voz monocórdica, repetitiva da resignação e da tristeza em que se vivia mergulhado. Eu via o bater das ondas como um convite à resignação e à passividade que nos separava do resto do mundo. Salazar dizia que estávamos orgulhosamente sós. E eu sentia que, pelo contrário, estávamos tristemente sós e isolados e silenciados do resto do mundo, por um regime ditatorial que não nos dava acesso à palavra. Eu vivi grande parte da minha vida

¹⁹⁰ José António Saraiva e Jorge Silva Vicente, *op.cit.*: 12.

¹⁹¹ Jacques Georgel, *op. cit.*: 64.

nesse regime político e este é o tema dos meus livros: o silêncio imposto; um mar contra o próprio mar. Por isso, partir o mar como se fosse um espelho é a voz da revolta”¹⁹².

A noção de limite, na época dos Descobrimentos, vimo-la espelhada no Gigante Adamastor e, tal como em *Paisagem*, o temor ao monstro deixou de fazer sentido e foi enfrentado. A descoberta de outros países foi possível, assim como o acesso à liberdade em *Paisagem* também foi possível. O mar, assim, pode ser entendido na sua dupla função: fascinante e aterrador.

O mar, tal como nos é descrito em *Paisagem*, revela-se um opositor à liberdade e um elemento opressor, mortífero. É o mar que se vai insurgir contra a casa e levar a Hortense o seu filho para o Ultramar e, conseqüentemente para a morte. O mar invade, metaforicamente, a casa - local tido como protector -, e que, de um momento para o outro, viu a sua segurança posta em causa. Hortense teme o mar e sente-se revoltada pela dor que ele lhe causou. O mar é a força dominante que arrasa os lares, porque serve de local de embarque para a guerra colonial e para a emigração “...casas diurnas de onde os homens partiram, voltarão à noite, não voltarão talvez nunca”¹⁹³.

A partida de Pedro, filho de Hortense e de Horácio, para o Ultramar vem mostrar-nos que a despedida no cais de embarque é já reincidente, estando presente, ao longo de séculos, na vida dos portugueses. São mães que se despedem dos filhos, mulheres que se despedem dos maridos, ou seja, são sempre mulheres que aguardam no cais o regresso dos seus entes queridos, se o houver, obviamente “Além disso, já no século XV, tendo os portugueses partido para a expansão marítima, a equação «ser português é ser marinheiro» passou a ser uma das bases do ser português e um dos pilares da identidade nacional. Esta ideia não só se enraizou no nosso imaginário como também no europeu, dando forma a uma outra faceta da identidade portuguesa. Nesse momento, estabeleceu-se uma distinção entre a cosmovisão feminina e masculina: os homens partiam e as mulheres ficavam”¹⁹⁴.

Hortense sente-se culpada por deixar o seu filho partir, pois crê que se podia fazer algo para impedir esse embarque, mas preferiu, tal como todo o português sempre o fez, culpabilizar uma vez mais o destino. A voz de Hortense insurge-se agora contra

¹⁹² Joaquim Cardoso Dias, *Teolinda Gersão: A Voz do Silêncio*, Ensino Magazine, 1999: 1, 14 e 15.

¹⁹³ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 40.

¹⁹⁴ Isabel Allegro de Magalhães, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, 1995: 189.

essa inércia do povo português. Inicia-se neste momento a passagem do individual para o colectivo. Hortense vivia as suas angústias isolada de outras mulheres, mas agora partilha com elas a perda de um filho, nas mesmas circunstâncias “... mas é tempo de gritar a verdade de uma vez por todas, gritar que pactuamos contra os filhos porque nenhuma de nós disse: «não vás» e é inútil fingir que não é culpada”¹⁹⁵.

Em *Paisagem*, Hortense enceta uma luta contra a linguagem, que representa uma luta contra os “ditadores” de Portugal, não só contra Oliveira Salazar, mas também contra todos os homens que tentam subordinar as mulheres ao seu domínio. A linguagem empregada no romance *Paisagem* é, deveras, reveladora das emoções e sensações vividas/sofridas por várias pessoas, durante o período fascista em Portugal. São testemunhos escritos que reflectem o ritmo e a sensualidade do discurso oral. A linguagem utilizada permite-nos perceber a agitação do povo face ao sistema ideológico-político, encarnado por Oliveira Salazar. Apesar de o povo ter destruído a figura do Senhor do Mar/Morte, que representava O.S., isso não significa que o ditador tenha sido derrubado do seu trono. É o desejo do povo que transparece e que vai conduzi-lo à vitória sobre o opressor. O Estado Novo e a Guerra Colonial são, em *Paisagem*, símbolo da destruição familiar, do amor, pois com eles muitas mulheres perderam os maridos e os filhos.

Vemos no romance *Paisagem*, à semelhança do episódio do Velho do Restelo d’ *Os Lusíadas* e do poema “A largada” de Miguel Torga, a partida dos homens para o mar. Esta angústia da partida vemo-la espelhada em várias mulheres no romance, que tradicionalmente cumprem o ritual da despedida, sem saberem se haverá regresso.

As Despedidas de Belém e o episódio do Velho do Restelo d’ *Os Lusíadas* estão condensados numa só composição poética em *Poemas Ibéricos* «A Largada»¹⁹⁶. Aí assistimos à partida das “ânsias” e dos “pinhais” materializados em “frágeis caravelas”. Camões, no episódio das Despedidas de Belém, não esquece as mães, as esposas, as irmãs e as crianças que, apesar de estarem tristes, acreditam no regresso. Em Torga, a “Pátria-Mãe-Viúva” despede-se, para sempre, na “areia fria” dos filhos queridos. Há uma antecipação da morte e uma certeza da tragédia. A partida é alegre e ilusória, mas o esperar é penoso e melancólico. Tempo de espera e de esperança: tempo da saudade, que é o tempo psicológico do coração de Portugal, terra onde cresce o salgueiro das

¹⁹⁵ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982:75.

¹⁹⁶ Miguel Torga, *Poemas Ibéricos*, 1965:22.

ternuras e dos sarcasmos, árvore onde penduram as cítaras todos os que esperam o milagre que nunca se realiza: milagre sebastianista.

“Foram então abraços repetidos
À Pátria-Mãe-Viúva que ficava
Na areia fina aos gritos e aos gemidos
Pela morte dos filhos que beijava.

Foram então as velas enfunadas
Por um sopro viril de reacção
Às palavras cansadas
Que se ouviram no cais da ilusão.

Foram então as horas no convés
Do grande sonho que mandava ser
Cada homem tão firme nos seus pés
Que a nau tremesse sem ninguém tremer.”

(“A largada”, in *Poemas Ibéricos*)

Em *Paisagem*, uns partem para a emigração, outros para a guerra colonial. Daí que Hortense viva com algum sentimento de culpa, por tal como as outras mulheres da sua nação, não resistir ao regime salazarista, deixando que os seus maridos e filhos partam.

Em *Paisagem*, apesar de Hortense, protagonista do romance, viver momentos de autêntica felicidade, esta é fugaz, pois ela sente-se ameaçada pelo regime político em vigor, que a angustia. A morte de Horácio, causada pela tensão da ditadura, fá-la perder a alegria de viver. Hortense vivia através de Horácio, tal como em *O Silêncio*, Lúcia vivia através de Afonso. A protagonista chega a pensar no suicídio para findar com o seu sofrimento “Morrer era fácil e poderia morrer se quisesse (...) poderia escolher uma hora no mostrador do relógio e morrer nessa hora”¹⁹⁷.

Hortense começa a sufocar perante a paisagem vazia e sombria com que se depara e, então, a sua voz é silenciada pela do mar, que é mais poderosa “A sua vida quebrada ao meio. O homem que ela amava estava morto e não veria mais o seu filho”;

¹⁹⁷ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 14.

“ O mar calava sempre a sua voz para que só a voz dele existisse (...) que trazia em si todas as vozes, mesmo as impossíveis”¹⁹⁸.

Na terceira parte do romance, Hortense descobre em Gil, seu amante, a sanidade mental que havia perdido. Assim sendo, ela reconhece que não se pode culpabilizar pela morte de Pedro, seu filho, despertando novamente para a vida. Gil é um anti-fascista que vai lutar juntamente com Hortense contra o regime salazarista. Pelo contrário, Clara encontra-se no limite do desespero, assumindo o seu papel de mãe solteira, o que pressupunha um futuro trágico, dado o teor do discurso ideológico-político do Salazarismo. Constatamos pois no romance, quer uma rejeição à opressão, quer a consciência de que existem forças com as quais nos temos de confrontar.

Clara, à semelhança de Hortense após a morte de Pedro, sente-se também sem rumo, sem saída, embarcando numa “viagem sem regresso”¹⁹⁹. Clara vive momentos de angústia e desespero muito próximos dos de Hortense, pois as duas perderam o marido, não esquecendo, evidentemente que a perda de Hortense foi maior – a morte do marido e do filho. Clara e Hortense, em *Paisagem*, e Lídia, em *O Silêncio*, três mulheres que viviam através de um homem, buscando uma nova forma de viver e, no entanto, três mulheres cujas vidas desmoronaram “... uma mulher acordando diferente, olhando no espelho a sua imagem, uma mulher (...) que não sabia da sua própria forma e a procurava através do homem”²⁰⁰.

Hortense e Clara vivem experiências semelhantes, contudo, rivalizam entre si. Isto explica-se na medida em que ambas se sentem sós e combatem a autoridade patriarcal, sem se aperceberem que unidas poderão lutar pela mesma causa. Quando Pedro e Horácio morrem, estas duas personagens vêm-se na necessidade de serem solidárias uma com a outra. Enquanto Clara tenta o suicídio, Hortense recupera a sua força para a ajudar. Esta tentativa de desistência da vida por parte de Clara impressiona Hortense, que criara uma imagem de auto-confiança em Clara.

Quando Hortense se vê ameaçada pela morte de Clara, decide lutar contra a morte, pelo que as forças renascem das trevas “...não cedas, grito, arrancamos-te do fundo do mar e trazemos-te connosco para terra, mas por favor escolhe voltar, porque não podemos fazer nada contra a tua vontade, não é só fora de nós que está a tentação

¹⁹⁸ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 42.

¹⁹⁹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982:38.

²⁰⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 49.

do caminho mais fácil, a voz da resignação, do desespero e da morte, e essa é também a voz de O.S., grito, não fiques do seu lado e volta”²⁰¹.

É a esperança da nova vida que brota – filho de Clara –, que a leva a enfrentar a morte. O filho de Clara será um marco importante no romance, pelo simples facto de simbolizar a esperança de um mundo novo. A vida que nasce dentro de Clara simboliza o renascer das forças, que não é só vivido por Clara, mas sobretudo por Hortense, que em Clara se vê reflectida “Mas já vou correndo, a meio da escada, correndo até ao quarto, ao berço, onde tu estás – um pequeno corpo húmido, perfeito, sufocado, abrindo uma passagem, puxado por outras mãos através de uma passagem, experimentando bruscamente o ar e o espaço”²⁰².

Através da literatura, Teolinda Gersão mostra-nos que a liberdade de expressão num regime fascista não tem lugar, contudo, é pela recordação de um passado menos feliz que o futuro poderá dar voz a quem ficou silenciado. O testemunho que nos dá pretende despertar em cada um de nós a consciência de que a história das mulheres foi construída a partir da escrita, num acto colectivo de enfrentar “o choque da sombra contra a luz”²⁰³. A memória visa dar corpo aos estilhaços perdidos no passado. Teolinda Gersão revela-nos que a escrita pode ser uma excelente terapia para o silêncio, possibilitando a reescrita da História.

²⁰¹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 196.

²⁰² Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982:196.

²⁰³ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 196.

II.III – A luta pelo espaço do feminino: a casa como lugar de reclusão/opressão ou protecção

Nos romances *O Silêncio* e *Paisagem*, tal como na maioria das suas narrativas, Teolinda Gersão privilegia o espaço da casa, pois é no seu interior que as personagens se debatem com a « dialectique de l’ouvert et du fermé »²⁰⁴.

A casa sempre foi tida como um espaço das mulheres e foi em torno da casa que elas desenvolveram as suas áreas de acção, o seu conhecimento e o seu poder. A casa como um espaço interior, foi o lugar onde a mulher construiu a sua identidade, sendo também símbolo de protecção de um mundo exterior pouco sensível à alteridade.

A casa, como espaço fechado e espaço de intimidade, foi o motor das transformações da sociedade contemporânea. As mulheres quiseram confrontar-se com o exterior e sair do silêncio a que estavam aprisionadas.

O tema da casa como lugar de opressão é recorrente nas suas obras, no sentido de dar voz às mulheres, que, durante séculos, ficaram silenciadas num espaço fechado – o espaço doméstico “Recluidas literalmente en la casa, recluidas de forma figurada en un único «lugar», encerradas en salones y encasilladas en textos, aprisionadas en cocinas y conservadas en estrofas, las artistas encuentran natural describir interiores oscuros y confundir su sentimiento de estar ligadas al hogar con su rebelión contra estar ligadas al deber (...) Las dramatizaciones de encarcelamientos y huidas son tan dominantes en la literatura del siglo XIX escrita por mujeres que creemos que representa una tradición femenina singular en este período. Resulta interesante que, aunque las obras de esta tradición suelen comenzar utilizando las casas como símbolos primordiales del aprisionamiento femenino, también emplean gran parte de los objetos del «lugar de la mujer» para representar su drama simbólico central de reclusión y huida”²⁰⁵.

Em *O Silêncio*, as personagens femininas sentem este aprisionamento, associado ao espaço doméstico, contra o qual lutam, procurando uma saída. Afonso provoca em Lúcia a sensação de estar presa numa jaula, sem escapatória possível “... encosta-a à

²⁰⁴ Gaston Bachelard, *op.cit.*, 1957 : 199.

²⁰⁵ Sandra Gilber e Susan Gubar, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1979: 98.

parede e é um animal enjaulado batendo contra as grades sem encontrar saída...”²⁰⁶. Também em *A Casa da Cabeça de Cavalo*, Teolinda Gersão, aborda a questão da luta da mulher contra a opressão da casa “Porque ela lutava contra a Casa. Abria às escondidas portas e janelas – de algum modo derrubava também as paredes e fazia o telhado ir pelos ares. É preciso abrir as portas desta Casa, dizia Badala. Ou elas morrem sufocadas. As meninas. Ou, de tanto estarem presas endoidecem. Mas ela, Badala, não se deixava endoidecer nem sufocar. Ela ria”²⁰⁷. A personagem Badala, ao abrir as portas e janelas da casa, procurava, certamente, um espaço de fuga para o exterior, pelo que funcionavam como uma fronteira entre o interior e o exterior.

Em *Paisagem*, a janela da casa também representa uma fronteira, sendo a contemplação da paisagem feita no interior da casa " ... le dedans et le dehors vécus par l'imagination ne peuvent plus être pris dans leur simple réciprocité ; dès lors, en ne parlant plus du géométrique pour dire les premières expressions de l'être, en choisissant des départs plus concrets, plus phénoménologiquement exacts, nous nous rendrons compte que la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances ", "L'espace n'est qu'un « horrible en dehors-en-dedans »"²⁰⁸.

As viagens interiores da mulher acontecem quase sempre em *loci clausi*, ou seja, em lugares fechados. Por exemplo, em *O Silêncio* (1981), do quarto ou da sala ao seu atelier de arquitectas ou pintoras. As mulheres viajam sobretudo no tempo, enquanto os homens viajam mais no espaço.

Em *Os Teclados*, Teolinda aborda este tema ao fazer um paralelo entre os universos da música e da escrita. Digamos que a música, à semelhança da escrita permite que se façam ouvir várias vozes.

Também algumas mulheres fizeram ouvir as suas vozes em nome de outras silenciadas ao longo de várias décadas "As muitas vozes das coisas"²⁰⁹. A música também tem esse poder de expressão, ela é o meio através do qual Júlia, personagem principal do romance, se liberta da opressão em que vive em casa dos tios. A casa oprime-a porque é um espaço fechado. Esta não surge tanto como um espaço de intimidade, mas de reclusão. Por meio da música, a protagonista consegue alcançar outra dimensão, talvez a transcendental e que rompe com o mundo real, que a ofega:

²⁰⁶ GERSÃO, Teolinda, *op.cit.*, 1981: 122.

²⁰⁷ GERSÃO, Teolinda, *A Casa da Cabeça de Cavalo*, 1995: 179.

²⁰⁸ Gaston Bachelard, *op.cit.*, 1957 : 195 e 196.

²⁰⁹ Teolinda Gersão, *Os Teclados*, 1999: 15.

"Guardava por isso essa experiência para os raros momentos em que os tios saíam e ela ficava em casa com o tio Eurico e Arménia – o que era o mesmo que estar sozinha. Arménia e o tio Eurico viviam noutros mundos e deixavam-na em paz, dentro do dela. Então podia explorar o teclado"; "O mal do tio Eurico era ser fraco. Tinham preenchido com as vozes dele o espaço da sua voz. Ele não falava porque não tinha espaço. Por isso fugia"²¹⁰.

Em *O Silêncio*, a casa é um espaço de dominação, onde o sujeito feminino sofre a submissão ao sujeito masculino, que se rege pelo imutável, pela preservação dos valores dominantes. Em *O Silêncio*, Ana, a criada de Alcina, habituada a viver na casa desta, onde o tempo parecia não fluir, começa a transformar-se até que hesita entre partir e ficar. Neste aspecto, quer Lúcia, quer Alcina, refugiavam-se na casa há anos, para se protegerem do mundo informe do caos "na casa contra o mundo"²¹¹.

Mas com o passar dos anos, Ana, sem se ter apercebido, tornou-se submissa à casa da patroa, pela rotina doméstica. Assim, ter-se-á rendido à clausura que a ordem e a imobilidade ajudaram a vincar. Perdeu o seu poder de decisão, permitindo, inconscientemente, que um "outro" se apoderasse dele "O tempo em que pensava ir embora... – também esse um tempo de inquietação e ansiedade (...) depois passara mais tempo e acabara por oscilar menos entre partir e ficar, fora oscilando cada vez menos até se imobilizar entre os objectos, e o fim da possibilidade de escolher acabara por adormecer a angústia, e agora ela quase se orgulhava como se tivesse escolhido"²¹².

Em *O Silêncio*, Lúcia, a partir da observação da casa de Alcina e da personalidade da sua criada, consegue imaginar como será Alcina. A imobilidade e o silêncio da casa de Alcina revelam que esta se resignou também ao domínio masculino, criando a rotina que quebrou a sua relação conjugal "...já nem precisava de conhecer Alcina. Porque Alcina não podia ser muito diferente, para poder viver na mesma casa e ser, até certo ponto, responsável por Ana. Calculou com rigor a tensão entre as duas, anos atrás, quando Ana pensara em se ir embora – a astúcia mansa de Alcina, que, temendo perder a empregada antiga, lhe incutia medo de enfrentar o mundo exterior à sua casa, sem dar conta de que o medo que lhe incutia era também a imagem do seu próprio medo"²¹³.

²¹⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1999: 30 e 41.

²¹¹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 27.

²¹² Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:26.

²¹³ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:27.

Lídia irá, então, utilizar o conhecimento que tem da vida de Alcina como estratégia de um jogo de poder que exercerá sobre Afonso, a fim de conquistar a sua atenção e evitar que o seu relacionamento com este se torne monótono, arrastando-o para o seu mundo de “existir”, ou seja, para a liberdade.

Em *Paisagem*, Casimira, criada de Hortense, impunha ordem e paz à casa, mas sempre resistindo às várias vozes que a casa concentrava em si, com intuito de provocar nela a resignação.

Em *Paisagem*, Hortense tenta incutir aos outros que é preciso proteger a casa do caos e da morte, que se querem apoderar dela. Daí que o esforço humano tenha que se ver confrontado com os próprios objectos domésticos, que se tornam ameaças para a estabilidade familiar. Hortense sente-se, física e mentalmente, perturbada, procurando fugir das imagens que a atormentam. Já Clara, como arquitecta, desenha casas, indagando-se sempre sobre a sua funcionalidade e o seu sentido.

Em *O Silêncio*, Alfredo, professor de Português, adverso à mudança, vive o presente como a repetição quotidiana do passado e, por tal, segue e ensina a norma “*rosa, rosae*”. Apenas Lídia e Lavínia, duas mulheres a quem o silêncio aprisionou as palavras, reagem às normas impostas pela sociedade estática em que vivem. Tanto para Lavínia, como para Lídia, a casa já não é um espaço privilegiado da acção doméstica, mas antes um espaço criador/inovador.

Lídia recusa-se a aceitar o espaço fechado da casa e a sua imobilidade. A casa de Lídia assemelha-se à de Alcina e à dos seus pais: silenciosa, parada, fechada. Daí que Lídia anseie criar um novo espaço: uma casa “viva”, que se construa continuamente, tenha flexibilidade, seja harmónica, enfim, aberta à vida e ao futuro.

Em *O Silêncio*, existem dois tipos de casas distintas: a de Lídia, que é móvel e alegre, mas que só faz parte do seu imaginário, e as outras casas, estáticas, fixas, que têm existência real. Lídia sente que sem a presença de Afonso a casa fica mais solta «livre»²¹⁴, daí ela tomar consciência de que é ele que a imobiliza.

Lídia vive entre o sonho e a realidade, procurando transportar o sonho para a vida real, pois essa é a verdadeira expressão dos seus desejos e sentimentos “...um espaço e caos anterior a tudo, porque é nesse espaço de caos que começa verdadeiramente uma casa, crescendo de corpos, palavras (...) porque se tu soubesses a

²¹⁴ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981:22.

força que há nos sonhos, de noite levantar-me-ias as pálpebras para ver o que estou sonhando e controlar o sonho”²¹⁵.

Em *Paisagem*, Hortense vivia na sombra, antes de se apaixonar por Horácio, mas, a partir do momento em que ele passou a fazer parte da sua vida, esta ganhou uma força e coragem jamais sentidas, consequência da intensidade do amor que nutria por ele. Hortense sentia-se, agora, feliz numa casa mais movimentada “... era uma casa aberta, povoada, cheia de vozes, de música, de permutas, sempre alguém levando e trazendo coisas, livros, discos, revistas, cadernos, bicicletas, e mesmo a roupa de Pedro, variavam, eram trocados com amigos que apareciam remexendo nas gavetas”²¹⁶, “...uma casa aberta, sem normas pré-fixadas”²¹⁷, ao contrário da casa onde vivia na infância – imóvel. É então neste novo espaço que Hortense desperta para a pintura, enquanto actividade criativa.

Em *Paisagem*, podemos encontrar algumas semelhanças com *O Silêncio*, dado que Hortense e Lúcia empreendem uma busca de si próprias. Lúcia abandona Afonso, porque ele a oprime, procurando uma saída para a liberdade. Já Hortense encontrou em Horácio a saída que Lúcia teria ambicionado. As experiências de Lúcia e de Hortense, protagonistas das obras em estudo, parecem, de certa forma, coincidirem, pelo que, em *O Silêncio*, Lúcia procura um homem com outras características que as de Afonso e, em *Paisagem*, Hortense encontra na pessoa de Horácio um homem compreensivo, que lhe “oferece” um espaço livre para agir.

A casa da infância de Hortense era símbolo de ordem, respeito à lei masculina, representada pelo pai. Em *Paisagem*, o pai de Hortense conversa à mesa sem deixar espaço aos outros para debater ideias e exprimir a sua opinião, logo instala o silêncio na casa e provoca nos habitantes da mesma o desejo de liberdade de expressão. Todos se vêem sujeitos ao discurso dominante – o patriarcal. Com Horácio, Hortense vive numa casa aberta a muita gente e sente-se livre. Também no romance *Os Anjos*, da escritora, sentimos essa presença opressora ou essa sujeição ao domínio masculino “A casa afinal não pegara fogo e eu não ia contar ao meu pai. Íamos ficar à noite à lareira, como sempre sem dizer palavra, o meu pai bebendo da garrafa até adormecer, a minha mãe

²¹⁵ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1981: 62.

²¹⁶ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 86.

²¹⁷ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 93.

sentada no chão, olhando em frente sem pestanejar, como se quisesse cair dentro do lume”²¹⁸.

Contudo, as duas casas sempre viveram sob a sombra de O.S.. “Um outro universo, um outro imaginário. Nada mais me sufoca nem bloqueia, podem contar comigo para ajudar a construir o mundo – a casa aberta aos outros, um lugar de encontro, de troca, de discussão, de refúgio, de permuta, sempre alguém chegando, sempre uma roda de amigos (...), os alunos de Horácio que vinham à noite, carregados de livros e perguntas, uma casa viva onde cada um encontrava o seu espaço (...) mas sempre de novo o universo de O.S. voltaria, agredindo, batendo contra a casa, desafiando com a sua violência as paredes frágeis da casa, a felicidade – via agora – fora sempre uma pausa breve, clandestina, roubada ao tempo”²¹⁹.

Na casa da infância, O. S. estava presente nas decisões tomadas pelo pai, que impunha um limite para tudo, intensificando a clausura. Na casa onde vivia com Horácio, O.S. buscava a destruição do lar e da alegria, impedindo o acesso à liberdade. Horácio era o oposto do pai de Hortense, era uma figura masculina marcada pela positividade, cuja acção não submetia Hortense ao domínio e repressão encontrada na figura do pai e de O.S. Daí que possamos admitir que Horácio representava uma possibilidade de fuga “Isso também, ou sobretudo, ele lhe dera, pensou muitos anos mais tarde, sentada sozinha no mesmo local da sala, um espaço para existir, para assumir-se tal como era, sem sofrer sanção alguma. Fora isso que ela sempre desejara, obscuramente, sem ter consciência clara do que procurava: a liberdade de viver sem culpa e sem revolta (...) A segurança da casa, a serena alegria da fixação num solo”²²⁰.

²¹⁸ Teolinda Gersão, *Os Anjos*, 2000: 8.

²¹⁹ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 97.

²²⁰ Teolinda Gersão, *op.cit.*, 1982: 95.

Conclusão

Nos romances *O Silêncio* e *Paisagem*, a transgressão torna-se o meio pelo qual o sujeito feminino empreende a sua luta e consegue pela alteridade vencer a desigualdade. A escrita é somente o meio pelo qual a mulher acede aos seus direitos e constrói/reconstrói a sua identidade. Assim, depois de conquistada a identidade da mulher, o masculino e o feminino, em Literatura, ficam em plano de igualdade, pelo que as diferenças sexuais não distinguem o tipo de escrita, apenas o sujeito da ‘scripta’.

Se alguns textos escritos por mulheres surgem, actualmente, como exemplos de escrita feminina, então, a razão pela qual eles foram assim apelidados prende-se, de certa forma, com a necessidade de a mulher empreender a escrita do feminino.

Também alguns homens souberam retratar a mulher, inclusive a sua sensualidade, tal como as mulheres escritoras. Daí que, em princípio, seja precipitado estabelecer a dicotomia escrita feminina/escrita masculina, entendida como textos exclusivamente escritos por mulheres ou por homens. Trata-se, sobretudo, de uma escolha de temas que reflectem a condição da mulher, as suas experiências e receios, a valorização e fascínio do corpo, podendo essa escrita ser empreendida, quer por homens, quer por mulheres.

O que dizem ser a escrita feminina, poderá ser apenas uma tomada da palavra por parte da mulher, uma rejeição da opressão a que o homem a submeteu e uma temática centrada na sua condição. Poderá existir uma escrita da mulher, pela mão da mulher ou do homem, mas não propriamente uma escrita feminina. É perfeitamente possível que um homem possa tomar o ponto de vista da mulher e escrever sobre ela, o que significa que tanto o homem, tanto a mulher, podem escrever «no feminino». “French feminists have described l’écriture féminine, a practice of writing “in the feminine” which undermines the linguistic, syntactical, and metaphysical conventions of Western narrative. L’écriture féminine is not necessarily writing by women; it is an avant-garde writing style like that of Joyce, Bataille”²²¹.

A escrita de autoria feminina é precisamente um grito de liberdade, uma renúncia ao silêncio a que foram submetidas as mulheres e todo um povo, ao longo de

²²¹ Elaine Showalter, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, 1985: 9.

vários séculos. Existem, de facto, características femininas na escrita, mas que não são exclusivas das mulheres. Os textos não podem ter um sexo, podem, isso sim, ser escritos por um sujeito masculino ou feminino, que neles manifeste o seu ponto de vista ou o ponto de vista do outro sexo.

A conquista da identidade e da escrita pela mulher não significa forçosamente que exista uma escrita, declaradamente, feminina. Mas temos que concordar que a criação literária feminina foi primordial na conquista dos direitos da mulher e na transformação da sua condição. Não se trata de um modo de escrita diferente, mas antes do nascimento da mulher na Literatura, já não como fonte inspiradora, mas como fonte criadora. A escrita, apesar de não ter sexo, será sempre diferente de escritor para escritor, quer este seja do sexo feminino ou masculino, porque terá o seu cunho pessoal.

Em *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo* as personagens femininas vivem, de certa forma, dependentes das personagens masculinas “...mas só conheço o meu corpo através de outro corpo”²²². Elas são oprimidas por uma ordem social patriarcal, masculina, que o regime da ditadura salazarista espelhou exemplarmente. Teolinda Gersão procurou neste romance reflectir algumas marcas da sujeição da mulher ao longo da História.

Em *O Silêncio* também as personagens femininas se sentem aprisionadas e, por tal, procuram várias saídas. O sonho e a capacidade imaginativa criam espaços de fuga às personagens, sobretudo, à personagem principal. Lídia busca em Afonso essa saída, mas constata que só ela própria poderá encontrar a saída que anseia, construindo a sua identidade, sem se identificar com uma imagem masculina.

A escrita de Teolinda Gersão, tal como a de Florbela Espanca, marca uma ruptura com a tradição, é uma escrita voltada para a revolta, o inconformismo, a consciência do corpo, a auto-realização, a emotividade, a sensualidade e o erotismo.

O uso particular que Teolinda faz da pontuação revela também a busca de liberdade que percorre o romance. A sua escrita é, de certa forma, labiríntica, pelo que o uso do ponto final é, por vezes, substituído pela vírgula, permitindo revelar o interior das personagens, as suas divagações, os seus sonhos, as suas inquietações, as suas crises existenciais.

A escritora atribui uma extrema importância aos objectos e à casa nos romances *O Silêncio* e *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, talvez por estes testemunharem a

²²² Teolinda Gersão, op.cit., 1982: 34.

angústia, a força e determinação das mulheres, sobretudo, das protagonistas dos romances. A casa é um espaço privilegiado, por ser o ponto de partida para uma revolução a todos os níveis, da qual não participaram apenas as mulheres, mas todos os que sofreram com o regime em vigor naquela altura. A censura e a repressão eram as molas de um sistema que acabou por se revelar ineficaz a 25 de Abril de 1974.

Bibliografia da autora

GERSÃO, Teolinda

- 1981, *O Silêncio*, 4ª ed., Lisboa, Livraria Bertrand, 1995.
- 1982, *Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, 4ª ed., Lisboa, Edições O Jornal, 1984.
- 1982, *História do Homem na Gaiola e do Pássaro Encarnado*, Lisboa, Livraria Bertrand.
- 1984, *Os Guarda-chuvas Cintilantes* (Diário Ficcional), 2ªed., Lisboa, Edições O jornal, 1997.
- 1989, *O Cavalo de Sol*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- 1995, *A Casa da Cabeça de Cavalo*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- 1997, *A Árvore das palavras*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- 1999, *Os Teclados*, 2ª ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- 2000, *Os Anjos* (narrativa), 2ªed., Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2000.
- 2002, *Histórias de ver e andar* (contos), Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- 2003, *O Mensageiro e outras Histórias com Anjos* (contos), Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Bibliografia sobre a autora

CAMPOS FERNANDES, Mª da Penha

- 2005, «A Literatura e o silêncio: da alegoria e da ironia como figuras epistemológicas», comunicação apresentada no XXº. *Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa: "No Limite dos Sentidos"*, Niterói - Rio de Janeiro, 23 a 26 de Agosto (a ser publicada).

CARVALHO, Jorge Vaz de

- 2003, *Um encontro através das palavras: Leitura da Obra Ficcional de Teolinda Gersão*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho.

CORREIA, Manuel José Sá

2002, «O Silêncio de Teolinda Gersão», in *Jornal do Centro*, 13 de Dezembro, p.15.

DIAS, Maria Heloísa Martins

2001, «A Presença dos Elementos Míticos na Narrativa de Teolinda Gersão», in *Notandum IV*, Murcia, (www.hottopos.com/notand7/heloisa.htm).

DIAS, Joaquim Cardoso

1999, *Teolinda Gersão: A Voz do Silêncio*, Ensino Magazine, nº 14, Abril.

KONG-DUMAS, Catherine

1983, «Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo». Trad. de A. Salema, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 73, pp. 78-80

LIMA, Isabel Pires de (coord.)

2001, *Vozes e Olhares no Feminino*. M^a Alzira Seixo [et al], Porto, Edições Afrontamento.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de

1987, «O tempo de O Silêncio e de Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo», *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, pp.389-460.

MARTINS, Adriana Alves

2002, «A Literatura Portuguesa Contemporânea enquanto Descoberta da Memória da Nação», in *Revista de Cultura Mealibra*, nº 10, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, Julho, pp.31-39.

MENDES, Maria dos Prazeres

1999, «A visualidade como proposta de leitura da obra de Teolinda Gersão: Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo», in *VI Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*, Niterói, U.S.P-P.U.C.S.P, 8 a 13 de Agosto.

OLIVEIRA, Cristina Cordeiro

1982, «O Silêncio de T.G.», in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 65, pp. 81-83.

ORNELAS, José N.

2000, «Paisagem com mulher e Mar ao Fundo: A Positividade e a Afirmação de Diferença», in *O despertar de Eva. Género e Identidade na Ficção de Língua Portuguesa*, Maria Luísa Ritzel Remédios (org.), Porto Alegre, EDIPUCRS.

- 2003, «O Corpo Fascista na Narrativa Portuguesa Contemporânea», in *Histórias da Literatura: Teorias, Temas e Autores*, Porto Alegre, Editora Mercado Aberto.
- OWEN, Hilary
- 2002, «Do outro lado do espelho da História em Paisagem com mulher e mar ao fundo de Teolinda Gersão». Trad. M^a Madalena Gonçalves, in *Revista de Cultura Mealibra*, Viana do Castelo, Centro Cultural do Alto Minho, Julho, n^o 10, pp.26-30.
- PINTO, Eduardo Bettencourt
- 2004, “Dez Perguntas a T.G.”, Entrevista, in *Seixo Review*, Revista semestral de artes & letras, Fall-Winter (www3.telus.net/eduardo-bpinto/teolindagersao_entrevista.htm).
- PUGA, Rogério Miguel
- 2004, «Os Guarda-Chuvas Cintilantes: o diário ficcional de Teolinda Gersão e o romance-diário», in Maria da Penha Campos Fernandes (org.), *História(s) da Literatura, Actas do I^o Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*, 2, 3 e 4 de Dezembro [no prelo].
- SANTOS, M^a da Nazaré
- 2005, «A poética da ambivalência de A Casa da Cabeça de Cavalo: tão longe/tão perto do “Coração Selvagem” da escrita», in Petar Petrov (org.), *O romance português pós-25 de Abril – o grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)*, Lisboa: Roma, 2005: 209-223.
- ZAMBONIN, Maria Theresa Martinho
- 2000, «Signos de Movimento», in *Todas as Letras*, n^o 2, p. 27-37 (Ensaio).

Bibliografia Teórica e Outra

AA.VV.

- 1989, «As Mulheres, a Identidade Cultural e a Defesa Nacional», *Colecção Cadernos Condição Feminina*, Lisboa, Comissão da Condição Feminina., n^o 29.

AA.VV.

1993, *Discursos femininos*, in *Revista Discursos – estudos de língua e cultura portuguesa*, Coimbra, Universidade Aberta, Outubro, nº 5.

AGUIAR, Armando d'

1934, *Oliveira Salazar : o Homem e o Ditador*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileiras/A.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de

2002, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.

AGUIAR, Neuma, org.

1997, *Género e Ciências Humanas: desafio às ciências desde a perspectiva*, Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos.

ANDERSEN, Margaret

1983, *Thinking about women: sociological perspectives on sex and gender* (4^a ed. 1997), United States of America, Allyn & Bacon.

AZEVEDO, João Ayres

1905, *Estudos Feministas. A Mulher*, vol. I, Coimbra, Livraria Académica.

BACHELARD, Gaston

1957, *La poétique de l'espace*, 2^a ed., Paris, P.U.F., 1984.

BARTHES, Roland

1973, *Le plaisir du texte*. Trad. M^a Margarida Barahona, *O prazer do texto*, Lisboa: Edições 70, 1998.

BATAILLE, Georges

1968, *L'Érotisme*. Trad. João Bénard da Costa, *O Erotismo*, 3^a ed., Lisboa, Edições Antígona, Lisboa, 1988.

BEAUVOIR, Simone de

1949, *Le deuxième sexe*, tome I e II, Paris : Gallimard.

BENVENISTE, Émile

1966, *Problèmes de Linguistique Générale*. Trad. M^a da Glória Novak e M^a Luísa Neri, *Problemas de Linguística Geral*, 4^a ed., São Paulo, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

BOURDIEU, Pierre

1998, *La Domination Masculine*. Trad. Maria Helena Kühner, *A Dominação Masculina*, 4^a ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2005.

CAMÕES, Luís de

1572, *Os Lusíadas*, Emanuel Paulo Ramos (org.), 3ª ed., Porto, Porto Editora, 1999.

CAMPOS FERNANDES, Mª da Penha

1995, *Mimese Irónica e Metaficção – para uma poética pragmática do romance (contemporâneo)*, Braga: Universidade do Minho [Tese de Doutoramento].

2005, *Jorge Luís Borges: la alegoría irónica y los sentidos de la Historia (un manual de iniciación)*, Porto: Ecopy.

CAMPOS FERNANDES, Mª da Penha (org.)

2005, *História(s) da Literatura, Actas do Iº Congresso Internacional de Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas*, 2, 3 e 4 de Dezembro de 2004 [no prelo].

CAMPS, Victoria

1998, *El Siglo de las Mujeres*. Trad. Regina Louro, *O Século das Mulheres*, Lisboa, Editorial Presença, 2001.

CIXOUS, Hélène

1986, *Entre l'écriture*, Bordeaux, Delmas.

CLÁUDIO, Mário

1992, *Tocata para Dois Clarins*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

DEEPWELL, Katy

1995, *New feminist art criticism. Critical strategies*. Trad. Maria Condor, *Nueva crítica feminista de arte. Estratégias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

DERRIDA, Jacques

1967, *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil.

DIDIER, Béatrice

1891, *L'écriture-femme*, 2ª ed., Paris: P.U.F., 1991.

ECO, Umberto

1973, *Segno*. Trad. Mª de Fátima Marinho (*O Signo*), 3ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 1985.

EPHESIA (coord.)

1995, *La place des Femmes: les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, Paris, Éditions Découverte (mission de coordination de la 4e conférence mondial sur les femmes).

FLAUBERT, Gustave

1857, *Madame Bovary*, Paris, Pocket, Collection Lire et Voir les Classiques
(ed.1990).

FOUCAULT, Michel

1969, *Qu'est-ce qu' un auteur?*. Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro, *O que é um autor?*, 2ª ed., Lisboa: Vega, 1992.

GENETTE, Gérard

1972, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.

1983, *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.

GEORGEL, Jacques

1981, *Le Salazarisme – Histoire et Bilan (1926-1974)*. Trad. Hélia Santos, *O Salazarismo – História e Balanço (1926-1974)*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.

GILBERT, Sandra M. – GUBAR, Susan

1979, *The Madwoman in the Attic: The woman writer and the Nineteenth Century*. Trad. Carmen Martínez Gimeno, *La loca del desván: la escritora y la imaginación literária del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

SEGURA GRAIÑO, Cristina

1993, *La voz del silencio II – Historia de las mujeres: compromiso y método*, Madrid, Asociación Cultural Al- Mudayna.

GUIMARÃES, Elina

1991, *Sete décadas de feminismo*, Lisboa, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.

HALIMI, Gisèle

1994, *Femmes: moitié de la terre, moitié du pouvoir*, Paris, Gallimard.

HEILBRUN, Carolyn G.

1985, in *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon Books.

HEINICH, Nathalie

1996, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Trad. Ana Silva, *Estados da mulher. A identidade feminina na ficção ocidental*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998.

HÉRITIER, Françoise

1996, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob.

IRIGARAY, Luce

1989, *Le temps et la différence: pour une révolution pacifique*, Paris, Librairie Générale Française.

1990, *Sexes et Genres à travers les langues*, Paris, Bernard Grasset.

1995, «Femmes et hommes: une identité relationnelle différente», org. Ephesia, in *La place des Femmes: les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, p.139.

KRISTEVA, Julia

1969, *Le langage, cet inconnu*. Trad. M^a Barahona, *A história da linguagem*, Lisboa, Edições 70, 1988.

LEITE, Miriam Lifchitz Moreira

1998, «Uma construção enviesada: a mulher e o nacionalismo do século XIX», in Victor Pereira da Rosa e Susan Castilho (org.), *Actas do Congresso Internacional Pós-colonialismo e Identidade*.

LOPES, Maria Antónia

1989, *Mulheres, espaço e sociabilidade: A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias*, Lisboa, Livros Horizonte.

MACEDO, Ana Gabriela (org.)

2002, *Género, Identidade e Desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, Lisboa, Edições Cotovia.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de

1995, *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*, Lisboa, Editorial Caminho, S.A.

1995, «Les femmes au Portugal: des traits nouveaux en train d'être perçus», in *La place des Femmes: les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, Paris, Éditions Découverte (mission de coordination de la 4e conférence mondiale sur les femmes).

MAGALHÃES, Maria José

1998, *Movimento Feminista e Educação: Portugal, décadas de 70 e 80*, Oeiras, Celta Editora.

MARCHON, M^a Lúvia Diana de Araújo

1980, *A arte de contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa*, Coimbra, Livraria Almedina.

PERROT, Michelle

1998, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Ed. Flammarion.

PESSOA, Fernando

1946, *Odes de Ricardo Reis*, Obras Completas de Fernando Pessoa, Lisboa: Edições Ática (1ª publicação em volume).

POSSENTI, Sírio

1988, *Discurso, Estilo e Subjectividade*, São Paulo, Martins Fontes Editora.

PETROV, Petar, (org.)

2005, *O romance português pós-25 de Abril – o grande Prémio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores (1982-2002)*, Lisboa: Roma.

QUEIRÓS, Eça

1888, *Os Maias: Episódios da vida romântica*, Porto, Porto Editora, s/d.

RECTOR, Mónica

1999, *Mulher – objecto e sujeito da Literatura Portuguesa*, Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa.

REMÉDIOS, M^a Luísa Ritzel Remédios, (org.)

2000, *O despertar de Eva. Género e Identidade na Ficção de Língua Portuguesa*, Porto Alegre, E.D.I.P.U.C.R.S.

ROSA, Victor Pereira da – CASTILHO, Susan (org.)

1998, *Congresso Internacional Pós-colonialismo e Identidade*, Porto, Universidade Fernando Pessoa.

RICH, Adrienne

2002, «Notes toward a Politics of Location». Trad. M^a José da Silva Gomes., «Notas para uma política de localização», org. de Ana Gabriela Macedo, in *Género, Identidade e Desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, 2002:19.

ROSSUM-GUYON, Françoise Van

1976, *Categorias da Narrativa*, Lisboa, Vega Universidade.

SÁ, Victor de

1977, *Repensar Portugal: reflexões sobre o colonialismo e a descolonização*, Lisboa, Livros Horizonte.

SARAIVA, José António e VICENTE, Jorge Silva

1976, *O 25 de Abril visto da História: Do 25 de Abril às Presidenciais, falando do século XIX, da República, de Salazar*, Amadora, Livraria Bertrand.

SEIXO, Maria Alzira

1986, *A palavra do romance: Ensaios de Genealogia e Análise*, Lisboa, Livros Horizonte.

SHOWALTER, Elaine

1985, *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, New York, Pantheon Books.

SILVA, Regina Tavares da

1982, «Feminismo em Portugal na voz de escritoras do início do século XX», in *Cadernos Condição Feminina*, Lisboa, Comissão da Condição Feminina.

SOHN, Anne-Marie

1995, «L'émancipation féminine entre les sphères privée et publique», in *La place des Femmes: les enjeux de l'identité et de l'égalité au regard des sciences sociales*, Paris, Éditions Découverte (mission de coordination de la 4e conférence mondial sur les femmes), p.180.

SOURIAU, Étienne

1969, *La correspondance des arts: éléments d'esthétique comparée*, A correspondência das artes – Elementos de Estética Comparada, Paris, Flammarion.

TORGA, Miguel

1965, *Poemas Ibéricos*, 2^a ed., Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1982.

ZÉPHIR, Jacques J.

1982, *Le néo-féminisme de Simone de Beauvoir*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier.

ZÉRAFFA, Michel

1971, *Personne et Personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*, Paris, Éditions Klincksiek.

Índice

Introdução.....	5
 I – A emergência do sujeito feminino na Literatura: a polémica da dicotomia escrita feminina/escrita masculina	
A fascinação do feminino em Teolinda Gersão.....	8
A crítica feminista em Portugal.....	17
A perspectiva da liberdade e da independência pela escrita: uma questão de identidade.....	23
A polarização masculino/feminino.....	33
 II - A margem entre o real e o fictício em Teolinda Gersão: o espaço da criação literária feminina	
<i>O Silêncio</i> : o choque entre duas formas de estar e organizar o mundo e o jogo de palavras como fonte de atracção da protagonista do romance.....	46
<i>Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo</i> : testemunho da época fascista (ditadura de Oliveira Salazar).....	61
A luta pelo espaço do feminino: a casa como lugar de reclusão/opressão ou protecção.....	80

Conclusão.....86

Bibliografia.....89